
المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومي للترجمة
تأليف / فرانشيسكو رويث رامون
ترجمة / السيد عبد الظاهر
تاريخ المسرح الإسبانى
المجلد 1
منذ بداياته وحتى ١٩٠٠
291
Degas





يوجد داخل صرح المسرح الإسبانى قضايا عديدة أخذت طريقها للفناء الأبدى، قضايا عديدة لم تكن حية حقًّا، وغيرها الكثير، الذى ما إن دام على قيد الحياة، حتى بات متحجرًا ساعة تأريخه، وبالأخذ فى الاعتبار دومًا لمثل هذه الأحداث . لقد أصبح من الضرورى تقليل قائمة المؤلفين والعناوين باتباع معيار صارم للاختيار يقوم على أساس المستوى الدرامى لما تمت دراسته من فترات، ومما لا شك فيه أن هذا المستوى الدرامى كان متباينًا تمامًا فى القرن السادس عشر، والسابع عشر، أو التاسع عشر، وبما أن القرن السادس عشر يتميز بكونه - فيما يتعلق بالمسرح - فترة جس النبض والبحث، فقد رأى المؤلف أنه من المستحسن وصف كل الطرق المفتوحة من قبل كُتّاب الدراما ؛ مما عمل على توسعة الفصل بصورة فاقت ما يوهب لمثله عادة، وعلى النقيض من ذلك ؛ فإن المؤلف آثر التركيز على تناول الكُتّاب الكبار، مُنحيًا جانبًا كل قائمة تفيض بصغار الكتاب، وبأعمالهم التى تمثل نظامًا موسعًا من تنويعات الفن الدرامى الذى أبدعه كُتّاب الصف الأول، وفيما يتعلق بالإنجاز المصيب لهؤلاء الكتاب الصغار نراه يأتى دائمًا فى صورة جزئية، كما يبلغ فى صعوبة درجة الأعمال الكبرى القادرة على البقاء ، فى انعزالية ، لما لها من قيم درامية خاصة، وما نكاد نفعل شيئًا آخر سوى أن نذكر أسماء هم وبعضًا من أعمالهم .

تصميم الغلاف /

المشروع القومى للترجمة

تاريخ المسرح الإسبانى

منذ بداياته وحتى عام ١٩٠٠

(المجلد الأول)

تأليف : فرانشيسكو رويث رامون
ترجمة : السيد عبد الظاهر



٢٠٠٢

المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٢٩١
- تاريخ المسرح الإسبانى (منذ بداياته وحتى عام ١٩٠٠) - المجلد الأول
- فرانشيسكو رويث رامون
- السيد عبد الظاهر
- الطبعة الأولى - ٢٠٠٢

ترجمة لكتاب :

Historia del teatro español

(Desde sus origenes basta 1900)

Francisco Ruiz Ramon : تأليف

CATEDRA الصادر عن :

CRITICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com

مقدمة الطبعة الأولى

طلب منى ناشرى أن أخرج هذا المؤلف في صورة كتاب موجز قدر المستطاع، فتوافقت بذلك رغبته مع ما كنت انتويته تماماً، وفى البداية، يهمنى أن أشدد على السمة اللاموجزة لهذه الأوراق التى تحمل عنوان «تاريخ المسرح الإسبانى» ، دون أن يمثل هذا التصريح المبدئى أية عقبة فى سبيل ذكر هذا الأمر فى مناسبات عدة على مدى الصفحات التالية.

داخل صرح المسرح الإسبانى هناك قضايا عديدة أخذت طريقها للفناء الأبدى، قضايا عديدة لم تكن حية حقًا، وغيرها الكثير، الذى ما إن دام على قيد الحياة، حتى بات متحجراً ساعة تأريخه، وبالأخذ فى الاعتبار دوماً لمثل هذه الأحداث، اقترحت على نفسى أن أخط كتاباً بنية راسخة مفادها تحاشى ثلاث مغريات : أن أضع كاتالوجًا، معقولاً بعض الشيء يتناول أسماء مؤلفين وعناوين بعض الأعمال، أو أن أنسى، كما هى العادة، أنه فى الوقت الذى يصدر فيه نقد لتقويم عمل مسرحى، تأتى قيمته الدرامية أساسية فيه، أو أن أتفادى إغراء ما يعرف "بالشوبينية".

ويتفادى الإغراء الأول أصبح من الضرورى تقليل قائمة المؤلفين والعناوين باتباع معيار صارم للاختيار يقوم على أساس المستوى الدرامى لما تمت دراسته من فترات، ومما لا شك فيه أن هذا المستوى الدرامى كان متبايناً تماماً فى القرن السادس عشر، والسابع عشر، أو التاسع عشر، وبما أن القرن السادس عشر يتميز بكونه– فيما يتعلق بالمسرح – فترة جس النبض والبحث، فقد رأيت أنه من المفضل وصف كل الطرق المفتوحة من قبل كتاب الدراما، مما عمل على توسعة الفصل بصورة فاقت ما يوهب لمثله عادة، وعلى النقيض من ذلك، ففى الفصل المخصص للقرن السابع عشر آثرت التركيز على تناول الكُتَّاب الكبار، مُنحياً جانباً كل قائمة تفيض بصغار الكتاب، وبأعمالهم التى تمثل نظاماً موسعاً من تنويعات الفن الدرامى الذى أبدعه كُتَّاب الصف الأول، وفيما يتعلق بالإنجاز المصيب لهؤلاء الكتاب الصغار نراه يأتى دائماً فى صورة جزئية،

كما يبلغ فى صعوبة درجة الأعمال الكبرى القادرة على البقاء، فى انعزالية، لما لها من قيم درامية خاصة، وما نكاد نفعل شيئًا آخر سوى أن نذكر أسماءهم وبعضًا من أعمالهم، وهو ما يتم عمله عادة، وداخلتنى الرغبة فى أن أفعله.

وبتفادى الإغراء الثانى رأيتنى ملزمًا- على وعى تام منى بما كنت أفعله- بدراسة هؤلاء الكتاب الكبار، وخاصة الجوانب التى تبدو لى أكثر أهمية، والمتعلقة بأعمال لا تعد صلاحيتها الدرامية محل نزاع يذكر، غاضًا الطرف عن جوانب أخرى متمثلة فى أعمال درامية متوسطة، بإصابات متفرقة، ولكنها غير كافية لتصبح ساعة الموازنة - وهذه هى ما قصدت إليه - جديرة بالاهتمام بها، وأن تكون مجموعة كبيرة من الجوانب التى أغفلت ذات قيمة بالنسبة للمؤرخ والعالم فى المسرح الإسبانى، لا يعتبر أمرًا محل شك على الإطلاق، ولكن القيمة التاريخية ليست بقيمة درامية. لقد حاولت أن أجنب القارئ هذا الإحباط الذى عانيته حين قدمت بداية من ملخص التاريخ الأدبى إلى العمل المثنى عليه، ووجدتنى أمام عمل درامى غير كامل ومتوسط، أو ردىء، رغم أهمية ذلك لاعتبارات خارجة عن إطار ما هو درامى حقًا، وبما أننى مقتنع بأن أحدًا لا يقرأ مسرحنا الكلاسيكى، بين أشياء أخرى لا صلة لها بهذا الأمر؛ وذلك لأنه حين روايته يصبح حسنًا ما ليس كذلك، مع ما يتبع ذلك من استياء وريبة عند القارئ الذى يمر بملخص التاريخ وصولاً إلى الأعمال نفسها، وبما أننى على اقتناع أيضًا، بأننا فى حاجة إلى تاريخ مسرح ذى طابع توازنى لا يمكن تحاشيه يشتمل أساسًا على تلك القيم ذات الطبيعة الدرامية النوعية، لم أتردد فى قبول مخاطر - وكم هى كثيرة وعصيبة - كتابة هذا التاريخ التوازنى للمسرح الإسبانى، وليس للقارئ، بعد، أن يستغرب غيبة بعض العناوين والأسماء؛ إننى أفضل تحمل مسئولية غياب الأمور على تحملى لزيادتها عن الحد المطلوب. هذا المعيار ذاته هو ما حملنى على التعرض لأعمال مسرحية عادة ما توصف بأنها تمثل "قمم المسرح الإسبانى"، بما تشتمل عليه من خصائص وميزات لا تُعد، فى رأيى- الخاضع للمناقشة بالطبع، باعتباره رأيًا- خصائص أو ميزات درامية، ولكن من نوع آخر. فى مرات عديدة - وهو ما لابد أن أعترف به - بدت لى مثل هذه المدائح القاطعة ثمار عادة نقدًا إيمانيًا أكثر من كونها رد فعل نقدى أصيل على العمل المقروء ، وأخيرًا، ولاقتناعى بأن تاريخ المسرح لابد له من السعى الحثيث لكونه تاريخ مسرح حى كتب من أجل أناس يهمهم المسرح

الحيّ، فما أشعر بتأنيب الضمير، ولا بغمرة من رضى خاص، حين أقدمت على معالجة بعض الأعمال وبعض الكتب التي لم تكن قد مسّها أحد.

أما الإغراء الثالث، فما كلفت نفسي مجهوداً يذكر في الانتصار عليه، فدائمًا ما أثارني كل نوع من النقد «الشوفيني» الذى يرى الأمر الوطني قيمة تقل بعض الشيء عما هو مقدس، لا لشيء آخر سوى أنه وطني، لست في حاجة إلى ذكر أسماء، بل يكفي القول بأنه من المؤسف، والداعي إلى السخرية ، أن نقرأ عن اللاكفاءات المكتوية عن شكسبير، أو راسين، على سبيل المثال، باسم القومية الضيقة، اللافطنة والمزعجة التي تدفع في طريق تأليه لوبي دي بيجا، أو كالديرون دي لاباركا، أو تيرسو دي مولينا، فلا مجال هناك إلا للزيغ المتأصل ، واللاآكدية التي لا تقل تأصيلاً وغيبة لأعلى نوع من الموضوعية، والتي بإمكانها أن تكون أصلا لمثل هذا النوع من المقارنات العالمية بين عبقري وآخر ، وأنا أسأل نفسي إذا ما كان في أعماق كل نقد قومي لا يستتر نوع من عقدة النقص لا ضابط له مثل نقيضه من عقدة الفوقية، أعلم أنه عندما تقوم هذه المجموعة التي لا توصف من النقاد «الشوفينيين» بقراءة هذه الصفحات من هذا الكتاب سوف تطلق صيحاتها إلى عنان السماء وتشق جيوبها.

في خطة الكتاب الأولية ظهر كفصل سادس مسرح القرن العشرين، وحين بدأت أُعد سيناريو هذا الفصل تنبهت إلى أنه، إذ يأتي مخصصًا للمسرح في عصرنا (القرن العشرين)، فقد كان من الضروري القيام بدراسة دقيقة تأخذ في حسبانها كل جوانبه، وأنه يتنبه إلى مجمل ما به من إشكالية معقدة تتقصى أسباب مجموعة معينة من الظواهر والأسباب التي أتت به على هذا النحو ، والأسباب التي حالت دون وجود تيارات مسرحية معينة أو موضوعات محددة، وبعض الأشكال الدرامية التي لها وجود في بلاد أخرى، وبهذا تزايد فهرس الأسئلة التي وجب عليّ أن أرد عليها، مما جعلني أقرر تخصيص لا أقول فصلاً، بل كتابًا كاملاً عن المسرح الإسباني في القرن العشرين؛ لم يبد لي مشرفًا أن أتناول هذا المسرح – وما بدا لي مرضيًا – في عدد خمسين صفحة مضغوطة، وعلى جانب آخر، مثلما درجت عليه الكتب الموجزة التي تتناول تاريخ الأدب – مع بعض الاستثناءات المشرفة – من التضاؤل بدرجة كبيرة حين تصل إلى الفترة المعاصرة، ولكنني ما أردت عمل مثل هذا الأمر.

وأود هنا أن أشكر للسيد خوسيه أورتيجا، القائم على أمر هذه الطبعة، تفهُّمه وإجازته إلغاء هذا الفصل، مصرحًا لى، رغم ما تم الاتفاق عليه فى العقد الأصلى، بإهداء كتاب له فى القريب العاجل.

تنبيه أخير وموجز، يكاد القارئ لا يعثر على إشارات مرجعية، أزيحت عن مثل هذا الكتاب من مجموعة الجيب، والتى توصى قواعدها بزيادة سرعة كل جهاز متحذلق، ويدين هذا الكتاب فى كثير إلى عدد من مؤرخى الأدب مثل بالبونيا برات، ومؤلفين ممن كتبوا أعمالاً أحادية الموضوع وتخصصية لهم أسماء يمكن أن تملأ قائمة طويلة، يصعب علىّ ذكرها، هذا بالإضافة إلى بعض الطبعات الخاصة بالأعمال الكاملة ، أو المختارة لكتاب مثل لوبى دى بيجا وكالديرون أو تيرسو، من بين آخرين، وكذلك الطبعات النقدية مثل «كلاسيكوس كاستيّانوس» أو «كوليكثيون إبرو».

مدريد ٣٠ ديسمبر عام ١٩٦٦

مقدمة الطبعة الثانية

كان قصدنا حين الإعداد لمراجعة هذا الكتاب لطبعه للمرة الثانية هو ما ذهبنا إليه في الطبعة الأولى، ومع ذلك، فإن وعينا بالتقديم غير الكافي لبعض الموضوعات والنقد الودِّي، الذي يبدو لهذا قاسيًا من بعض الأصدقاء والرفاق، وتلك التقريظات التي اشتملت بروح موضوعي – نشكره – على ألوان من اللوم، وجاءت مصحوبة ببعض الأخطاء الموضوعية والأخرى الكتابية، والاعتبار التوفيقي لبعض القراءات الجديدة والنقاط، قد جعلتنا نقرر رفض صفحات بأكملها وكتابتها من جديد، مدخلين بعض التغييرات، بقدر ما تغيرت بها وجهات نظرنا، على أسلوب تناولها، وهذا، أحيانًا، وبصورة واقعية، دون أن يمنعنا تعبيرنا عن أفكار مختلفة عن تلك التي ناصرناها من قبل، إذا ما بدت لنا هذه الأخيرة غير صحيحة أو كافية.

جديد هو التناول الخاص بالمسرح العصر أوسطي، وجديدة، بالتالي، غالبية الصفحات المخصصة له.

نود هنا أن نعبر عن شكرنا لخوان لويس ألبورج، على ما أمضيناه معه من ساعات مديدة، يومًا بعد يوم، في مناقشات حادة وحماسية ومحاورات تقاسمناها سويًا، مدين له ولتلك بالكثير، وكذلك للفصل الجديد الذي خصصه للمسرح العصر أوسطي في الطبعة الثانية للمجلد الأول من عمله القيِّم «تاريخ الأدب الإسباني» ليس هناك أعدل وأعرف بالامتنان من أن أهدي إليه هذه الطبعة الثانية من كتابنا.

وجديدة أيضًا تلك الصفحات المخصصة لـ «لاثيلستينا» La Celestina ، هذا بالإضافة إلى تلك التي تم تخصيصها للمسرح في القرن الثامن عشر، والبعض الآخر الذي يتناول القرن التاسع عشر، أما الصفحات التي تتحدث عن القرن السادس عشر فقد جاء ظهورها دون تغيير جوهري – باستثناء ما ذكرناه عن «لاثيلستينا» – والقرن السابع عشر، حيث عمدنا إلى تصحيح بعض الأخطاء والحذف والإضافة، أو إبدال

بعض الأسطر هنا أو هناك، كما قمنا فى كل الفصول بإكمال الاقتباسات المرجعية، كلما أمكن ذلك، ولو أننا عمدنا، مع ذلك، إلى إدخال كل المراجع المستخدمة، للزم أن نعيد من البداية بنية كتابنا هذا ، مهملين الغرض والقصد اللذين دفعانا إلى صياغته.

نكرر أننا ما هدفنا الكتابة للعلماء أو المتخصصين، ولا يعنى ذلك أننا قد سطرنا كتابًا بسيطًا هيِّنًا، أو أننا لم نأخذ فى حسباننا نتائج البحث القائم على الاطلاع والتنقيب، ونعترف هنا بأن ما أهمنا بصورة أكبر هو الأفكار لا تكثيف الإشارات المرجعية فى ذيل الصفحات، حين تقوم هذه الإشارات، نظرًا لخلل مهنى، بالإحلال محل تلك، بدلاً من أن تكون فى خدمتها من الناحية الوظيفية.

نأمل أن يكون هذا الكتاب – فى طبعته الثانية – ذا فائدة مدخلية للقارئ المثقف المهتم بالمسرح الإسبانى، ودعوة لمن يرغب فى توسيع دائرة هذه التجربة الأولى ، ويحاول تعميق جوانبها وقضاياها المتعددة، والتى ما لبثنا أن بدأناها بخطوات أولية، وإذا ما أثار كتابنا فضول القارئ للتطلع نحو الغوص فى أعماق سحيقة، فقد حققت هذه الصفحات الهدف الذى سُطِّرت من أجله.

إلى هؤلاء جميعًا الذين قدَّموا لنا ملاحظاتهم، وأولئك الذين سيظلون على عهدهم بإمدادنا بآرائهم النقدية، نقدم لهم سلفًا عميق شكرنا وتقديرنا.

جامعة بوردو، أبريل ١٩٧١

مقدمة الطبعة الثالثة

إن الجديد الذى طرأ على هذه الطبعة من كتابنا فى دار نشر «كاتيدرا» يكمن فى المراجع المختارة التى أدرجناها فى نهايته، وفى الإشارات الواردة فى ذيل الصفحات، آمل أن تكون هذه المراجع وتلك الإشارات ذات أهمية تعين وتوجه القارئ المهتم ؛ كى يدلف إلى غياهب الغابة المرجعية الخاصة بالمسرح الإسبانى.

وفيما يتعلق بالنص، فما لحقه تغيير هام أو كبير، لقد عمدنا فقط إلى بعض الإضافات أو الحذف، إلى جانب شىء من التصحيح، وأود هنا أن أوجه الشكر الخاص إلى السيد/ أنطونيو خوستو كويياس ؛ لتصديه لإعداد وتنظيم "فهرس الأعلام" ، الأمر الذى أثرى به هذه الطبعة.

جامعة بوردو : ١٩٧٩

الفصل الأول

مسرح العصر الوسيط

يعد تاريخ المسرح الإسبانى ، الذى سُطّرت أعماله باللغة القشتالية خلال فترة العصور الوسطى ، بمثابة تاريخ طوفان غامر لم يُخلّف من أحياء وراءه سوى جزيرتين صغيرتين : مسرحية الملوك السحرة EL Auto de los Reyes Magos ، التى ترجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر ، وقصيدتين من القصائد الدرامية الشعرية القصيرة كتبهما جوميث مانريكى Gômez Manrique، ترجعان إلى النصف الثانى من القرن الخامس عشر ، وبين هاتين الجزيرتين الصغيرتين توجد على وجه التحديد بعض الإشارات والدلائل غير الوفيرة وعسيرة التفسير ، تؤدى إلى قيام نظرية يصبح من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - البرهنة عليها ، الأمر الذى من أجله يصبح بالإمكان فقط التأرجح بين زعمين أو افتراضين يبعدان كثيراً عن التأكيد المتطرف لوجود مسرح أصلى ونفى وجوده كذلك .

وحتى نرسم - بطريقة ما - معالم تاريخ مسرح بزغ فى العصور الوسطى وتبدد، يقوم بعض المؤرخين بإدراج نوعية من القصائد الحوارية باعتبارها حلقات تقوم بدور العلامات أو الشواهد الدالة على ما تبدد من أعمال ، وهى قصائد تنتمى إلى الجنس الأدبى المعروف باسم «المناقشات» مثل : حق الحب La razôn de amor والتنافس بين إلينا وماريا La disputa de Elena y María ، وترجع أولى القصيدتين إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر ، والثانية إلى النصف الثانى منه - أو قصائد حوارية ، قريبة من الصيغة الدرامية، مثل القصيدة الرعائية La Egloga لفرانشيسكو دى مدريد، والحوار بين الحب والعجوز Diálogo entre el Amor y un Viejo، أو مقطع من (الأغنية ١٢٢ - ١٣٧) من «حياة المسيح» لفراى إنييجو دى ميندوثا ، الذى تثبتت الرغبة فيه عند رؤية «عمل دينى عن أعياد الميلاد Auto O pieza de Navidad» ،

وكلهـا نصـوص ترجع إلى النصف الثـاني من القرن الخـامس عشـر . وبقبولنا لعدم وضع حـد فـاصل بين الأجنـاس في فـترة العـصـور الوسطى ، فـإن ذلك يدفـعنا دائمًا للتساؤل إلى أيّ درجة يصبح من المشروع أن ندرج في تاريخ المسرح أعمـالا ليست لها علاقة بالظاهرة المسرحية إلا في إطار العلاقة الإشكالية والظليلة ، ولا يعني تمتع تلك الأجناس بنوع من الحاسـة الدرامية – كمـا هو الوضع بالنسبة لمؤلفات أخرى ظهرت في العصور الوسطى – سببا كافيا بالنسبة لنا حتى نقوم بإدراجها – مع كل الفروق والتـحـفظات الممكنة – في تاريخ المسـرح . إن الشكل الحـواري لجـزء هام من شـعـر العصور الوسطى له معناه وتفسيره ضمن الإطار العـام لتاريخ الشـعـر الغنائي ، دون أن تكون هناك ضرورة لنقله إلى مجال تاريخ المسرح.

ومن بين الاتجاهات البحثية ، التي يوجد لها ممثل معاصر بيننا[١]، من ينفي بكل حسم ، دون أن تتـجمع بين يديه أية أدلة أكثر من وجود نصـوص – وهذه الاتجـاهات البحثية تعتبر مسرحية الملوك السحرة مجرد استثناء بسيط – وجود المسرح الوسيط في قشـتالة Castilla، وبنفس الطريقة ، وفي أواخر حـقب القرن الماضي حـدث نفي لا يقل في حـسمه وقطعيته لوجـود الشـعـر الحـماسي القشـتالي ، وعلى ضـوء مـا حـدث والشـواهد القليلة المحـفـوظة الدالة على وجـود الأنشطة الدرامـيـة ، أيصـبح بوسـعنا الإصرار، مستندين على الدليل «الصامت» ، النسبي للغاية ، على نفي كل نشاط درامي في قشتالة على مدى أكثر من ثلاثة قرون ؟ أكان هناك شعر غنائي، أو شـعـر حماسي ، ولكن المسرح لم يكن قد ظهر إلى حيز الوجود ؟ سنحاول جـهدنا ، داخل المساحات التي بإمكاننا التحرك بين جنباتها هنا ، أن نقوم بترتيب المعلومات التي تبنتها الرؤى البحثية .

١ – بقايا الدراما الدينية في قشتالة :

يشير دونويان[٢]، الذي نسير على نهجه في هذا البـاب ، وهو يكمل البقايا القليلة من آثار الأعـمـال الدرامـيـة الدينية Dramas Litürgicos التي أضـافـها بعض البـاحـثين السابقين ، إلى وجـود مـا يسمى بـ "Tropos" ، أي النصـوص المصـحـوبة بالموسيقى ، والتي تعد بمثابة الخلايا السلالية للدراما الدينية في قشتالة ، هذه النصوص هي :

١ – «التروبو» الذي يرجع في مصدره إلى ديرسيلوس البندكتي ، والذي ظهر في مخطوطين يرجعان إلى أواخر القرن الحادي عشـر ، وينتمي إلى مجموعة أعياد الفصح المعروفة باسم Visitatio Sepulchri (زيارة مريم لابنة عمها القديسة إيسابيل) .

٢ – «تروبو» آخر من نفس المجموعة يرجع فى مصدره إلى سانتيا جو دى كومبوستيلا ، من القرن الثانى عشر .

٣ – واثنان آخران من أويسكا Huesca، يتماهى أحدهما مع ذلك الوارد من سانتياجو، بينما ينتمى الآخر إلى مجموعة أعياد الفصح المعروفة باسم Officium Postorum، وكلاهما راجع إما إلى القرن الحادى عشر أو الثانى عشر .

٤ – أما نفس «التروبو» المنتمى إلى الـ Officium Postorum الوارد من أويسكا ، فيوجد فى أحد الكتب المقدسة المنتمية إلى القرن الخامس عشر ، والوارد من نويسترا سنيورا ديل بيلار دى سرقسطة ، يحتوى على احتفاليات دينية أقيمت فى العديد من الكاتدرائيات الإسبانية ، وفى نفس المخطوط تظهر نسخة خاصة بعمل دينى وارد من كاتدرائية غرناطة، فى بالما دى مايوركا Palma de Mallorca، وهناك احتفاليات مماثلة ، تنتمى فى مجملها إلى مجموعة Visitatio Sepulchri (زيارة مريم لابنة عمها إيسابيل) يمكن البرهنة على وجودها فى جواديكس Guadix، بمدنية بالنسية Palencia، كذلك من المحتمل وجودها فى مدينة سيجوبيا Segouia.

٥ – وأخيرا نرى دونوبان Donovan يعطى أهمية خاصة للدراما الدينية التى ظهرت على ساحة مدينة طليطلة Toledo ، وفى مخطوط تم تحريره عام ١٧٨٥ على يد الكاهن القانونى لكاتدرائية مدينة طليطلة ، والذى عمل فيما بعد مطرانا لسنتياجو ، فيليبى فيرنانديث بابيخو ، وهو مخطوط ينتسب إلى أكاديمية التاريخ تحت عنوان : مذكرات ومحاضرات ذات فائدة لمن يقوم بكتابة تاريخ كنيسة طليطلة منذ عام (١٥٣٥) الذى افتتح فيه هذه المدينة الملك ألفونصو السادس، ملك قشتالة، ويأتى البحث الخامس منها عن الموسيقى، والبحث السادس عن العروض المسرحية الشعرية فى المعبد ، وعرافة ليلة أعياد الميلاد ، تحتوى على سرد وصفى للعروض الدرامية والنصوص التى كتبت بلغة أصلية ، فى البحث الخامس يُقدِّمُ لنا سردًا وصفيًا مفصلاً حول عرض درامى من بين مجموعة أعياد الميلاد، ويدرج فيه غناء تبادليًا باللغة القشتالية بين اثنين من الرعاة يتحدثان عن ميلاد المسيح .

ويؤكد بابيخو Vallejo أن هذه الاحتفالية تمثل تراثا قديما ، ويضيف بأنه قد أقام وصفه على أساس من المخطوط الذى حرره خوان تشابيس دى أركايو ، صاحب رزق الكاتدرائية فى الفترة ما بين ١٥٨٩ و ١٦٤٣ ، على الرغم من عدم وجود دليل على أن

العروض الدرامية والمقطوعات الغنائية التى كتبت باللغة القشتالية ، والتى يرجعها باييخو تاريخيا إلى القرن الثالث عشر ، تمثل ذلك التراث القديم ، فإن لاثارو كارّيتير Lázaro Carreter(٢) يميل إلى التفكير - على أثر دراسة الأوزان الشعرية (العروض) ومجمل الألفاظ - فى أن تاريخ النص القشتالى يمكن أن يكون متقاربا مع التاريخ الذى أشار إليه باييخو ، أما دونوبان ، من جانبه ، فقد عثر على أقدم إشارة إلى هذا العرض الدرامى الطليطلى فى أحد كتب صلوات القساوسة بمدينة طليطلة خلال القرن الرابع عشر ، دونما إشارة مع ذلك إلى الغناء التبادلى الوارد باللغة القشتالية .

فى البحث السادس يصف باييخو - جاعلا منه بحثا موغلا فى القدم - احتفالية العرض الدرامى الخاص بنبوءة العرّافة Sibila، ويدرج كذلك أبياتا شعرية خُطت باللغة القشتالية ، تحل - حسب ما يذكر باييخو - محل تلك الأشعار التى كانت تُغنى فى بداية الأمر باللغة اللاتينية ، تلك الاحتفالية ، وأشعارها التى خطت باللغة اللاتينية كانت على علاقة محتملة بالـ Ordo Prophetarum (التجمع النبوئى) الذى ينتمى هو الآخر إلى مجموعة أعياد الميلاد .

وبالمقارنة مع بقايا الدراما الدينية فى شرق شبه الجزيرة الأيبيرية أو فى بلاد أخرى مثل فرنسا أو إنجلترا، على سبيل المثال، فإن الآثار التى أضافها وقام بدراستها دونوبان فى قشتالة ، تمثل - كما يؤكد الباحث البندكتى- زادا فى هيئة محصول بسيط ، والذى يقدم له بعض الأسباب التى تبدو لنا مقنعة للغاية وذات أهمية، وهى ، باختصار:
١ - إعداد الساحة فى قشتالة لإدخال الشعيرة الرومانية ، كى تحل محل العجمية الأندلسية ، وذلك كى يتمكن طابعها من إدخال بعض الإصلاح على الطقوس الدينية ، وهو الأمر الذى جعل رجال الدين والرهبان المكلفين بهذه المهمة لا يتمتعون بالحماس اللازم لإدخال مستجدات واحتفاليات غير ضرورية وأساسية مثل الأعمال الدرامية الدينية .
٢ - الدور الهام الذى لعبه فى إدخال الشعيرة الجديدة رهبان كلونى Cluny، الذين لا هواية لهم لاستخدام Tropos (النصوص المصحوبة بالموسيقى) والأعمال الدرامية الدينية .
٣ - الإدخال المتأخر للشعيرة الرومانية فى قشتالة ، والذى من الممكن أن يكون قد تصادف مع بداية تطور الدراما الدينية الأصلية ، وهو الحدث الذى سوف يكون له أثره فى تحجيم انتشار الدراما الدينية.

واستنادا إلى هذا السبب الأخير نجد أنفسنا ، بالتحديد ، أمام العمل الدرامى المعروف باسم دراما الملوك السحرة Auto de los Reyes Magos، الدراما الدينية الأصلية

التى أُلفت - وفقا لما يذكره منينديث بيدال Menéndez Pidal – عام ١١٥٠ ، أى أن ذلك قد حدث بعد بضعة عقود فقط على إدخال الشعيرة الرومانية فى قشتالة.

٢ – دراما الملوك السحرة Auto de los Reyes Magos

فى أواخر القرن الثامن عشر اكتشف فيليبى فيرنانديث بابيخو فى أحد المخطوطات الموجودة بكاتدرائية طليطلة – نصا غير كامل يحتوى على ١٤٧ بيتا من الشعر متعدد الأوزان ، وفى عام ١٨٦٣ تمكن أمادور دى لوس ريوس من نشره ، وبداية من هذا التاريخ قام جمع من المشتغلين بالدراسات الإسبانية بطبعه ، وفى عام ١٩٠٠ يقوم بطبعه منينديث بيدال[٤]، الذى وهبه عنوانا مازال يعرف به حتى اليوم، ويضع له تاريخا ، على أثر دراسته لخصائصه اللغوية ، يرجع إلى أواخر القرن الثانى عشر أو بدايات الثالث عشر، ثم أرَّخه بتاريخ آخر بعد ذلك سابق على تاريخه الحقيقى، أى فى منتصف القرن الثانى عشر .

أما بالنسبة لأشخاص هذا العرض فهم الملوك السحرة الثلاثة : هيرودس Herodes، وحكيم عجوز وحاخام يعمل فى بلاط هيرودس ، ويتكون فى بنائه الدرامى هكذا : ثلاثة حوارات متتالية لجسبار Gaspar ، وبالاستار Balastar وميلشور Melchor ، حوار بين الملوك السحرة الثلاثة ، وحوار بين هيرودس والحكيم والحاخام ، وهنا يتوقف سير العرض .

فى كل واحد من هذه الحوارات الذاتية نرى دهشة الشخصية عند رؤيتها للنجم الجديد وهو يتلألأ ، بالإضافة إلى الصراع الداخلى المحبوك دراميا بين حيرة العقل ودفعة القلب ، وفى المشهد الثانى نرى اللقاء بين الملوك السحرة الثلاثة الذين يتصارحون باكتشافهم لهذا النجم ، وقرارهم بالذهاب لعبادة الخالق ، وشكهم فيما إذا كان «ملكا أرضيا أم سماويا» ، وهنا يقدم بالاستار Balastar الوسيلة التى بمقتضاها يمكنهم الخروج من شكوكهم : سوف يقدمون له الذهب ، والصبر ، والبخور ، فإذا ما اختار الذهب، سيكون ملكا أرضيا ، وأما إذا اختار الصبر فسوف يكون إنسانا فانيا، وعند اختياره للبخور، فهو ملك السماء .

وفى المشهد الثالث ، يحضر الملوك أمام هيرودس ويبلغونه بميلاد ملك سيكون سيد الأرض، يجمع هيرودس معلوماته بكل دقة ثم يكلفهم – حين يلقونه – بالعودة إليه

مرة أخرى لإبلاغه ، وحين يصبح بمفرده يعبر عن غيظه وحنقه ومخاوفه ، ثم يستدعى مستشاريه: رؤساء الأديرة ، أصحاب السلطة ، الكتبة ، أهل اللغة والبلاغة والمنجمين ، وهنا يعرب المؤلف المجهول عن نيته فى تحديث الحدث الدرامى ، ملقيا بالشخصية فى الظرف التاريخى لجمهور النظارة ، وفى المشهد الأخير نلحظ مناقشة مُدوّية بين اثنين من مستشاريه ، بينما يعترف الحاخام بجهله، نجد الحكيم يتهم هذا الجهل بأنه مجافٍ للحقيقة ، وعند هذه النقطة الخلافية بين اثنين من ممثلى «الصفوة» اليهودية نجد السرد النصىّ قد توقف.

إنه لمن المدهش فى هذا النموذج الوحيد والمبكر لمسرحنا الأوّلى فى العصور الوسطى تلك السليقة الدرامية لمؤلفه الذى - عند عرضه مسرحيا للحكاية الإنجيلية - يحاول خلق مانطلق عليه اليوم المواقف ، كما يبذل جهده فى رسم طباع الشخوص ، وأما فيما يتعلق بالنظم الشعرى ، الذى يستخدم فيه أبياتا من ١٤ ، ١٦ ، ٩ مقاطع ، فإن منينديث بيدال قد أبرز أيضا «السليقة الدرامية ، التى يحاول بها الشاعر المواءمة بين الأبيات والمواقف ، بادئا الاتجاه الشعرى متعدد الأوزان الذى دائما ما كان سمة للمسرح الإسبانى»(٥).

وفيما يتعلق بمصادر دراما الملوك السحرة ، نجد أن ستراد‌بنت Sutrdenant(٦) يعثر عليها لا فى الدراما الدينية ، وإنما فى أعمال كتبت بلغة شعبية عامية ، حيث وجد نوعا من الشبه بينها وبين قصائد روائية فرنسية تدور حول طفولة المسيح مثل إنجيل الطفولة El Evangile de L'enfance، الذى اعتمد على إنجيل متى El Evangelio del Pseudo Mateo، صاحب التأثير الكبير فى الأدب والفن فى فترة العصور الوسطى .

هناك توافق بين دراما الملوك السحرة إذن و Jeu d' Adam (لعبة آدم) الفرنسى فى أنه لم يؤخذ فقط عن مصادر دينية ، وهو الأمر الذى يُعدُّ بمثابة شهادة على وجود تراث أولى مسرحى دينى فى اللغة العامية ، مستقلا عن الجانب المقابل ، أم لا ، للدراما الدينية، مع الاحتفاظ بالخاصية الهامة التى تكمن فى - على افتراض صحة التاريخ الذى يذكره منينديث بيدال - أن العمل القشتالى بالإمكان أن يكون سابقا على العمل الفرنسى ، مشيرا بهذا - آخذا فى الاعتبار الأصول الفرنسية لعملنا الدرامى «دراما الملوك السحرة» - إلى وجود تراث مسرحى أصلى فى فرنسا سابق على منتصف القرن الثانى عشر ، وها هو رافائيل لابيسا Rafael Lapesa يشير، بدوره - على أثر دراسته

لبعض الجوانب اللغوية للنص، وعلى وجه الخصوص «القوافى غير القياسية» - إلى التأثيرات الفسكونية الفرنسية إلى أن يصل فى النهاية إلى التكهن بالأصول الفسكونية المحتملة لمؤلف دراما الملوك السحرة[٧].

إنه من غير المحتمل ، فى الوقت الراهن ، أن نعرف ما إذا كانت دراما الملوك السحرة تمثل أحد الإسهامات ، ضمن الإسهامات الأخرى ، المسرحية القشتالية فى العصور الوسطى فى مجال الدراما الدينية الأوروبية، وعلى كلٌ، فمن المناسب ألا ننسى - كما كتب دونوبان Donovan - بأن «الأعمال الدينية الأصلية الأولية لم تظهر فى العديد من المرات حتى فى صورة مكتوبة ، وإنما كانت تنتقل ببساطة بين الناس عن طريق المشافهة[٨]، وإذا ما كانت دراما الملوك السحرة قد نشأت فى طليطلة ، حيث وجدت مجموعات عديدة من السكان الإفرنج (الكتلان والفرنسيين) ، فهل يصبح من المغامرة أو اللا معقول الاعتقاد بأن مدنا هامة أخرى وضعت معالم طريق سانتياجو والتى وجدت فيها - كما يذكر منينديث بيدال - أحياء كاملة يسكنها المهاجرون الفرنسيون، مثل : بامبلونة ، بوينتى دى لارينا ، إستيا ، لوساركوس ولوجرونيو ، بيلورادو، بورجوس ...»[٩]، هذا بالإضافة إلى مدينة سانتياجو دى كومبوستيلا نفسها، حيث كانت تحوى بين جنباتها لنفس الأسباب التى تجمعت لطليطلة - المعقل الفرنسى الحصين - عروضا مسرحية دينية ؟ وإنه لأمر فائق للتصور حقا أن يكون طريق سانتياجو - أعتمد ثانية على ما كتبه منينديث بيدال - «هو الشريان الرئيسى الذى قاد عبر الشمال الإسبانى كله سيلاً من حياة وفنون غريبة» مع شمول هذا أيضا - كما برهن على ذلك السيد رامون منينديث بيدال - للشعر الغنائى والشعر الحماسى ، ولم يبق خارج هذا الإطار إلا الشعر الدرامى ، وخاصة المسرح الدينى ، أو أنه قد تم تأخيره مكانيا بصفة مطلقة . إن عدم وجود النصوص لايعنى بالضرورة نفى وجود مسرح ، وإذا ما كان الأمر كذلك فكيف لنا أن نفسر ، بسبب العلاقة مع الشعر الغنائى أو الحماسى ، سبب كل هذا الشذوذ ؟ وما علينا أن ننسى بأن المسرح الذى صيغ بلغة عامية ، والمتمثل فى عملىّ الملوك السحرة الإسبانى و Jeu (لعبة آدم) الفرنسى لا يعنى بالضرورة أنهما قائمان فى أساسهما على المسرح الدينى ، ولهذا فلا يعنى غياب وفقر وندرة هذا (المسرح الدينى) غياب وندرة وفقر تلك (الأعمال الدرامية الأولية) .

٣ - القانون الكنسىَ وقانون مجلس أساقفة أرندا :

بعد دراما الملوك السحرة أتت فترة من الفراغ بلغت قرنين ونصف ، ومع هذا فهناك نصان يشهدان بوجود مسرح دينى ودنيوى ، ولكنهما لا يمداننا بشىء عن قيمته ولا عن أهميته بصفته الدينية تلك ، هناك قانون للكنيسة ينظم الاشتراك فى العمليات المسرحية من قبِل رجال الدين (فى القرن الثالث عشر) لألفونصو العاشر Alfonso X، نصه كما يلىَ : «ليس للرهبان الاشتراك فى ألعاب السخرية ، كى يفد العامة لمشاهدتها ، كما جرت العادة ، وإذا ما قام أناس آخرون بترجمتها فلا يمكن اشتراك الرهبان ، حيث يقوم هؤلاء بأعمال السخرية والاستهزاء ، كما لا يجب أن تقام مثل هذه الأشياء داخل الكنائس ، وقد نبهنا من قبل على ضرورة طرد من يقوم بترجمتها من رحاب الكنائس ؛ فكنيسة الرب هى مكان للعبادة ، لا مكان لترجمة تلك الأعمال فى رحابها... ولكن بإمكان الرهبان الاشتراك فى ترجمة ما يتعلق بميلاد المسيح ، حيث يبدون فيها كيف أن الملك قد أتى إلى الرعاة ، وكيف أخبرهم بكيفية ميلاد المسيح ، وكيف أقدم الملوك السحرة بعد ظهوره على عبادته ، ثم بعثه ، الذى يظهر كيف صلُب ثم أعيد إلى الحياة فى اليوم الثالث.. ومثل هذه الأشياء التى تدفع الإنسان لعمل الخير وإظهار الورع الدينى ، فبإمكان الرهبان القيام بالاشتراك فيها ، هذا ما يمكنهم عمله بكل احترام وورع ، وفى المدن الكبرى حيث يوجد المطارنة والأساقفة ، وبأمرهم أو أمر من يقومون مقامهم ، وليس بإمكانهم القيام بهذا داخل القرى أو فى الأماكن غير المحترمة ، أو بسبب الرغبة فى كسب الأموال» .

أما النص الآخر فهو قانون لمجلس أساقفة أرندا Concilio de Aranda (١٤٧٣) ، والذى ذكره شاك Schack باللغة اللاتينية وتمت ترجمته إلى اللغة القشتالية على يد ميير Mier، ونصه كالتالى : «إنه بسبب ما جرت عليه العادة المقبولة فى كنائس الحواضر، والكاتدرائيات ، وعدد آخر من محافظاتنا ، وفى أعياد ميلاد المسيح والقديسين استيبان وخوان وإينويثنتس ، كما فى بعض أيام العطلات وبعض الصلوات المهيبة (القداس) ، من تقديم الكنائس لبعض الأعمال المسرحية وغيرها من وسائل الترفيه ، وكلها غير شريفة وفيها مخالفة للنظام القائم ، كما تسمع الأغانى غير المحتشمة والحوارات الساخرة حتى أصبح ذلك يعوق العبادة ، وتحول الجمهور إلى أناس عديمى الورع والتقوى - فقد قررنا نحن المجتمعين إجماعا منع هذا الانحراف ، بموافقة مجلس الأساقفة ، هذا إلى جانب منع عرض مثل تلك الأعمال والخيالات

والعروض مرة أخرى ، هذا بالإضافة إلى الأغاني غير المحتشمة ، كما قررنا بأنه إذا ما قام الرهبان بالخلط بين أعمال التسلية والأخرى غير المحترمة التى أشرنا إليها وبين الأعمال الدينية ، أو أذنوا بها وقبلوها بطريق غير مباشر... فلابد من إنزال العقوبة بهم ... ولايفهم من هذا الذى قررناه منع العروض الدينية والشريفة ، التى تعد الجماهير إعدادا ورعا وتقيا ، سواء أكان ذلك فى الأيام المعلومة أم فى غيرها[١٠]».

وفيما يتعلق بالمسرح الدينى فإن قانون Las Partidas (العروض المسرحية الكنسية) يعد شاهدا على وجود ثلاثة أنواع من العروض التى تنتمى إلى أعياد الميلاد La Navidad ، وعيد الظهور (الغطاس) La Epifania والبعث La Resurreccion ، هذا إلى جانب أنه يحدد فى أى الأمكنة كان من الواجب عرضها وأى الأمكنة لا ، وكذلك الغاية من مثل تلك العروض .

هل بالإمكان التفكير فى أن مثل تلك التحديدات تشير إلى حقائق لا وجود لها ؟ أما بالنسبة لقانون مجلس أساقفة أرندا، فهل تعنى إشارته إلى «الأيام المحددة سلفا» «وغيرها من الأيام» ، التفكير ، بالضبط، فى تراث يصبح الحديث عن تواريخ محددة فى إطاره العام ذا معنى ، تراث بالإمكان أن ينسحب على «أيام أخرى أيًا كانت» لا على «أيام محددة سلفا» ؟

أما بالنسبة للألعاب المسرحية المشار إليها فى Las Partidas وغيرها من العروض والأقنعة والفظاظات المذكورة فى قانون مجلس أساقفة أرندا ، فما هناك من معلومات تسمح بالتفكير فى أى نوع من العرض المسرحي الدنيوى ؛ ولهذا فمن المحتمل أن الأمر يتعلق ، كما يشير لاثارو كاريتير L'azaro Carreter ، «برقصات وتمثيليات صامتة ومهازل قصيرة» ، أو كما يشير خوان لويس ألبورج Juan L. Alborg «بالعروض الهزلية والتمثيليات الصامتة الهجائية والهازلة ، والتى كانت تقدم فى صورة فظة إلى أن تصل فى عرضها إلى صورة غير أخلاقية، ليس فقط فى نصوصها ، وإنما أيضا فى تعبيراتها وإشاراتها ، وأغانيها ومواقف الممثلين» ، والتى تمثل تقليدا ، من المحتمل أن يعود إلى أيام التمثيل الرومانى الصامت القديم ، ظل يتبعه الرواة Los Juglares على مدى العصر الوسيط الأوروبى ، دون أن يكون بمقدور عمليات المنع العديدة التى قامت بها الكنيسة إبعاد مثل هذه العروض[١١].

٤ – جوميث مانريكى (١٤١٢ – ١٤٩٠) Gómez Manrique :

قام جوميث مانريكى ، بطلب من أخته ، دونيا ماريا مانريكى ، نائبة رئيس دير كالاباثانوس Calabazanos ، ولأجل أن يتم عرضها مسرحيا على يد الراهبات ضمن الإطار العام للاحتفال الدينى بيوم الميلاد – بكتابة عمله : تمثيل ميلاد المسيح Representacion del Nacimiento de Nuestro Senor ، يبدأ العمل بالشكوى الأولية التى يظهرها يوسف José ، والتى تعبر عن غيرته فى الوقت الذى لم يكن يعرف فيه تفسيرا للحمل الذى وقع لماريا (مريم) ، زوجته :

آه أيها العجوز الشقى !
كان حظى أسود
يوم تزوجت من مريم ،
التى أضاعت شرفى .
إنى أراها فى حملها البيّن ،
الذى لا أعلم فاعله، أو زمانه ؛
يقولون إنه من «الروح القدس» ،
إلا أننى لا أعلم عن ذلك شيئا .

وعقب هذا المشهد يأتى تضرع العذراء ، طالبة من الرب أن ينير «الظلمة التى تلف يوسف» ، ثم التحذير الذى يرسله الملك إلى الزوج ، وفى النهاية غناء الحمد والعبادة الذى يأتى على لسان مريم، ثم بعد ذلك نرى محاولة لبدء حوار بين الرعاة، الذين سيقومون بعبادة الطفل «المسيح»، بغناء عذب قوى صادر عن مجموعة الملائكة ثم نبوءة الأطفال الذين يصفون أدوات آلام المسيح بالفظاعة والألم، ثم يختتم العمل بأغنية شعبية تغنى فى أعياد الميلاد على لسان الراهبات. يأتى العمل فى طابع غنائى بصفة أساسية، إنه يمثل، فى الواقع ، قصيدة جميلة من قصائد أعياد الميلاد، تغنى على لسان مجموعة من الأصوات تندر فيها – إن لم يكن لا وجود لها – الحركة المسرحية.

هناك عمل يقل عن هذا الأخير فى ذاتيته الدرامية هو : الأحزان المكتوبة من أجل الأسبوع المقدس Las Lamentaciones Hechas para Semana Santa ، والذى بكثير من التحايل يمكن إدراجه فى إطار علاقة مع مجموعة الآلام La Pasión الدرامية. تمثل هذه الأغانى تعليقًا غنائيًا بسيطًا ، ذا شجون ، على آلام المسيح ،

وكما برهن لاثارو كارّيتير «فإنها لا تعدو أن تكون سوى نسخة عجيبة من «بلانكتوس ماريا» Planctus Mariae «مريم الطاهرة» ، المهمة الدينية الموغلة فى القدم، والتى تختلط بالأمر المطروق من الرسالة المشئومة»(١٢).

منذ سنوات قليلة، عندما كُتبت لأول مرة السطور القليلة والقوية بخصوص مسرح العصر الوسيط، كنت أرى مع لاثارو كارّيتير أن البدائية المسرحية لعمل جوميث مانريكى: تمثيل ميلاد المسيح، كانت تمثل شاهدا غير مباشر على الفقر المسرحى الذى نبتت فيه، واليوم نرى النظرية التى تبناها ألبورج Alborg تمثل أكثر إقناعا، والتى تقول : «إن تمثيل ميلاد المسيح لمانريكى لا يحوى بين جنباته تحديدا للاوجود أو عدم المعرفة، كما أنه لا يمثل أية حلقة بدرجة محددة فى أية عملية درامية، كما أنه لايمكن الاعتماد عليه، بالتالى، من أجل تحديد الإيقاع أو إثبات وجود مسرح العصر الوسيط، كما أنه لا يمثل نفيا لهذا الوجود، وهذا بكل بساطة لأنه يُمثل أمرا آخر :إنه عبارة عن كميات غير متجانسة، مستخدمين هنا الاصطلاح الرياضى»(١٣). فى الوقت الذى قام فيه جوميث مانريكى بكتابة عمله لأجل راهبات دير كالاباثانوس، حتى يقمن بالاحتفال بأعياد الميلاد فى مصلى الدير نفسه، من المنطقى التخمين بأنه، كشاعر غنائى، لم يكن يفكر فى التوفيق بين العمل والغرض المكتوب من أجله، وعلى الرغم من الإشارات التى تدل على وجود علاقة بين عمل جوميث مانريكى والعمل البدائى المعروف باسم Officium Pastorum (المهنة الرعوية)، فيبدو لنا أمرا عجيبا أن يكون الموضوع الأول الذى يفتتح به عمل جوميث مانريكى هو موضوع الغيرة والشك عند يوسف José، المشار إليه فى إنجيل متّى «صان ماتيو» (١ ، ١٩)، والذى حظى بتطور واسع فى العديد من الأناجيل المزيفة حول أعياد الميلاد (إنجيل سانتياجو ، ١٣، ١، ٢، ٣، و ١٥ ، ١٠ ، إنجيل متّى المنتحل ، (١٠) ، ١ ، ٢ و (١١) ، كتاب عن ميلاد مريم ، (١٠) ١ ، ٢) الموضوع الذى، بمصادره الأكيدة التى ترجع إلى النبع نفسه، يظهر، على سبيل المثال، فى عمل عن أعياد الميلاد باللغة الفرنسية فى القرن الخامس عشر، تم العثور عليه فى مكتبة جينفيف Bibl. Geneviéve(١٤)، والذى سيحظى بانضمامه إلى آلام المسيح الفرنسية التى كتبت فى القرن الخامس عشر، كما نرى على سبيل المثال، فى آلام المسيح (عام ١٤٠٥) التى خطها أرنول جريبان، وأصبحت، بلاشك، تمثل عنصرا تراثيا فى أعمال مسرحية وتمثيلية تندرج تحت عباءة مجموعة أعياد الميلاد، وإذا ما كان جوميث مانريكى فى تصوره المسرحى لعمله (تمثيل ميلاد المسيح) غير مضطر لأن

يأخذ فى حسبانه ذلك النوع من العروض الشعبية ، فإن ذلك لا يمنع إمكانية استخدامه لأى من العناصر التراثية، ويتوافق أيضا، بصورة عجيبة ، مع المشهد الأول - شكوك يوسف - التى بدأ بها العمل، على سبيل المثال، ذلك النص الشعرى والحوارى الذى صيغ باللغة الكتلانية ويحمل العنوان التالى Per fer La Nativitat de Nostre Senyor، والمحفوظ فى نسخة ترجع إلى القرن الخامس عشر(١٥).

بالنسبة للمؤلفات الرمزية ، المتمثلة فى دائرة البلاط التى جاءت تحت عنوان مؤلف بسيط كتبه جوميث مانريكى بأمر من السيدة دونيا إيسابيل، المشتمل على نوع من التهريج، بمناسبة ميلاد أحد أحفادها : ...Breve Tratado، لاتعدو كونها مجرد عروض صالونية لا تقوم على علاقة جادة بالمسرح.

إنها عروض صالونية تشبه إلى حد كبير تلك العروض الثابتة ، على سبيل المثال ، فى تاريخ خوان الثانى La Crónica de Juan II ، أو تاريخ المشير لوكاس دى إيرانثو Crónica del Condestable Lucas de Iranzo ، لقشتالة، أو للبرتغال، فى تاريخ دون جواو الأول ، وكذلك فى جارثيا دى ريسنيدى(١٦)، وذلك على غرار ما كان يجرى فى البلاطات الأوروبية الكبيرة منها والصغيرة خلال «خريف العصر الوسيط» والتى لا علاقة لها ، بالطبع ، لا إيجابا أو سلبا ، بوجود المسرح الدنيوى أو عدمه.

على الرغم من رفضى لأن أدرج هنا كأعمال درامية تلك القصائد الحوارية أو القصائد الروائية التى تشتمل على بعض الأجزاء الحوارية كما هو فى المقطع الرعائى الخاص بالميلاد فى حياة المسيح Vita Christi أو آلام المسيح : La Pasion Trobada للكاتب دييجو دى صان بدرو، حيث نرى الحدث فيها لا يعدو كونه حدثا محكيًا، لا أريد، مع ذلك، الصمت عن ذكر رأى بعض النقاد أمثال شارلوت ستيرن فى تعرضه لحياة المسيح Vita Christi و دوروثى شيرمان بيفان بالنسبة لآلام المسيح (La Pasion Trobada)(١٧)، حيث يريان فى هذين العملين، بالإضافة إلى النوعية الدرامية، انعكاسات لأنواع تراثية درامية سابقة ظلت - عبر عملية انتقائية - ملحقة بهذه القصائد الروائية (السردية).

وفيما يتصل بهذا الأمر، أريد أن أشير، حيث إن الموضوع يتطلب حيزا لا نملكه هنا بين أيدينا ، إلى أن الظاهرة نفسها بالإمكان العثور عليها فى عدد غير قليل من الأعمال الدينية التى ترجع إلى النصف الأول من القرن السادس عشر، وعلى وجه الخصوص أعمال المجموعة الخاصة بآلام المسيح La Pasion وبعثه La Resurreccion ،

والتى تعكس فى بنيتها الموضوعية (الانتقاء، والمضمون ، والأدوات الضرورية)، فى صورة جزئية ومختصرة، بنية بعض الأعمال الفرنسية التى كتبت عن آلام المسيح - هكذا على سبيل المثال، قصيدة البعث الرعائية la Égloga de la Resurreccion (بورجوس، ١٥٢٠ ، طبعة جيلت Gillet ، فى بملا Pmla ، الجزء ٤٧، عام ١٩٣٢، صفحات ٩٦٣ - ٩٧٤) أو عمل البعث : La Pieza de la Resurreccion ، لخوان دى بيدراثا (١٥٤٩ . طبعة جيليت فى المجلة الإسبانية، عدد ٨٤، عام ١٩٣٣ ، صفحات ٥٥٥ - ٦٠٥) حيث تظهر معالجة درامية لمشهد الأنبياء على الحافة، وهبوط المسيح إلى النار، والتجليات الأولى للمسيح، مع خاصية ظهور المسيح للمرة الأولى أمام أمه ، وهو الأمر الذى لا وجود له على صفحات الأناجيل ، سواء الرسمية منها أو المزيفة التى تتحدث عن آلام المسيح وبعثه، وإنما على سبيل المثال، يرد لها ذكر على صفحات الآلام La Pasion لأرنول جريبان (٢٩ ، ١١٢ - ٢٩ ، ١٨٠)، وبنفس الأسلوب نجد أن العمل الذى كتبه بيدراثا يدرج فى طياته من الناحية الدرامية الحوار الخاص بخوداس Judas ، مع قبوله لأحد العناصر الهامة فى الأسطورة (حادث قتله لوالده ومضاجعته لأمه)، وهو الأمر الذى يتم تناوله أيضا، على سبيل المثال ، فى عمل كتلانى بعنوان الآلام ، راجع إلى القرن الرابع عشر ، والمعروف فقط بما يشتمل عليه من جزئين [١٨].

إننا نرى بأن الدراسة المتأنية للأعمال الخاصة بالمسرح الدينى الذى ظهر فى القرن السادس عشر ، والتى لا تنتمى إلى التراث البلاطى الشعبى من تلك التى كتبها خوان ديل إنثينا Juan del Encina وتورس نآرّو Torres Naharro وخيل بيثنتى Gil Vicente، ومقارنة موضوعاتها ، وترتيبها ومعالجتها الدرامية، هذا بالإضافة إلى تحليل الألفاظ ، والعناوين التى تتضمنها باللغة اللاتينية، حين يكون لها وجود ، وللنصوص الدينية المغناة، سوف تفتح فجوات قليلة تسمح بالنظر إلى الوراء ، وإذا ما سُمح لى بالمبالغة، فإن هذا المسرح الدينى يمكن استخدامه، مثلما فعل منينديث بيدال مع المدونات التاريخية Las Grónicas التى ظهرت فى العصور الوسطى حتى يعمل على إعادة ترميم الأجزاء المتبقية من شعر الحماسة القشتالى المفقود رغم توافر بعض القرائن على وجوده.

إن مشكلة مسرح العصور الوسطى فى قشتالة لا تبدو لنا ، إذن ، أنها أخذت طريقا للحل بالصيغة السالبة : «ما كان له من وجود يذكر» .

الفصل الثانى

كتاب المسرح من "جيل الملكين الكاثوليكيين" ومسرح القرن السادس عشر

Generacion de Los Reyes Católicos

فى أواخر القرن الخامس عشر ظهرت سلسلة من كتاب المسرح جاء ميلادهم تقريبا عام ١٤٧٠ ، والذين بإمكاننا أن نجمع بينهم فى مسمى واحد، نظرا للميلاد والأيديولوجية، يطلق عليهم «جيل الملكين الكاثوليكيين»، وقد وافتهم المنية جميعا أثناء فترة حكم الإمبراطور، كما أن أعمالهم تنبئ عن ميلاد مسرح غنى ومعقد، بإمكاننا أن نباركه، وهذا من الناحية التاريخية المحضة، باعتباره مسرحًا إسبانيًا، تجمعت له خصائصه الذاتية، هذا بالإضافة إلى دلالته التى لا تقل فى ذاتيتها عن خصائصه، ولقد قام هؤلاء الكتاب فى حقبة من الزمن لم تبلغ الأربعين عاما بخلق صيغ درامية جديدة، تقوم على تأصيل من إشكالية اجتماعية وجمالية على حد سواء.

إن كتابات هؤلاء المؤلفين المسرحيين - على الرغم من امتداد جذورها فى أرض تراث أدبى ينتمى إلى العصور الوسطى وفترة ما قبل النهضة - قاموا بإحكام قبضتهم المعرفية عليه تماما أو، من الأفضل، امتلكوه بكل وعى وإدراك - ليس لها من سابقة لا فى غايتها ولا فى طريقة صياغتها وإنجازها. إن هؤلاء الذين يطلق عليهم «المبتدئون «Primitivos من قبل بعض مؤرخى الأدب والمسرح الإسبانى سيصبحون فى المستقبل أكثر من كونهم «مبتدئين» ، إنهم يعدون، بالمعنى الأشمل للكلمة، مبدعين لصيغة درامية تكمن فى مجموعة من التطلعات والنوايا التى لا علاقة لها بهذا الوصف، فها هو ذا مسرحهم يأخذ طريقة للتشكيل والتطور إلى أن يتحول إلى شجرة وارفة بفضل الحاجة الحيوية، التى تسمو عن مجرد كونها حاجة أدبية بسيطة، للتعبير عن اهتمامات وقلاقل وهموم أحس بها مؤلفوها بصورة كبيرة، والذين نراهم يعيشون فى زمن تاريخى محمل

بالاحتمالات واللا احتمالات ، إذا ما كانت هناك رغبة فى فهم معنى هذا المسرح الإسبانى الأوّلىّ ، فإنه يصبح لزاما علينا أن نغوص على عمق يتجاوز سطحه الخارجى، موجهين اهتمامنا ليس فقط إلى ما يُقال، وإنما إلى الكيفية التى قيل بها، وهو الأمر الذى ليس، بكل صراحة، سهل التناول ، على الرغم من كونه مشوقا، فها هو خوان ديل إنثينا Juan del Encina ، الذى يعد، حقا، «بطريارك المسرح الإسبانى»، مثلما تردد ذلك مرارا وتكراراً، ينبهنا على ما يبدو إلى مثل هذه الصعوبة من محاولة التوغل فى مجهول هذا المسرح، ففى قصيدته الرعائية الأولى Églogal ، التى تم عرضها عام ١٤٩٢ فى إحدى صالات أمراء ألبا، فى ألبا دى تورمس Alba de Tormes، يجرى المؤلف على لسان إحدى الشخصيات التى تحمل اسمه، خوان، هذه الكلمات التى تشير إلى كتاباته الأدبية :

أضحى لزامًا علىّ أن أقدم لها مما تجمع عندى
بلوطات صالحة للأكل،
إلا أن بعضا منها قد أصبح
من كثرة قرضه للقشرة الخارجية
وقد عافت نفسه العمل.

لنبذل جهدنا، إذن، ليس من أجل قرض القشرة الخارجية، ولكن من أجل أن نغرس الأسنان فى لُب البلّوطة.

فى هذا الجيل الأول من كُتّاب المسرح يبرز- من بين الأسماء التى تشكل كيانه- أسماء لامعة مثل: خوان ديل إنثينا (١٤٦٨ - ١٥٢٩)، لوكاس فيرنانديث (١٤٧٤ ؟ - ١٥٤٢)، فيرناندو دى روخاص (١٤٦٥؟ - ١٥٤١)، خيل بيثنتى (١٤٦٥؟ - ١٥٣٦؟)، تورّس نا‌أرّو (١٤٧٥؟ - ١٥٢٠).

أ. خوان ديل إنثينا وميلاد المسرح الإسبانى :

١- خوان ديل إنثينا Juan del Encina :

مع خوان ديل إنثينا، وكتاباته الأولية التى تحوى ثمانى قصائد رعائية درامية ظهرت فى الصفحات الأخيرة لديوان الأغانى El Cancionero عام ١٤٩٦، يبدأ المسرح الإسبانى، وعلى مدى العشرين سنة التالية تم طبع ديوان الأغانى ست مرات ،

هذا بالإضافة إلى العديد من الطبعات المتفرقة لقصائده الرعائية ، وهو ما يعكس النجاح الكبير الذى لاقته أعماله، وعلى مدى هذه السنوات ظهرت أعمال درامية أخرى، لمختلف الكتاب، الذين يسيرون عن كثب على نهج مسرح إنثينا، فى بنية الأعمال ولغتها على حد سواء .

تأملات عامة Consideracions Generales :

لقد جرت العادة على تصنيف أعمال خوان ديل إنثينا ضمن مرحلتين: فى الأولى منهما، بإمكاننا العثور على أعمال ذات موضوع دنيوى، يدور موضوعها الرئيسى حول الحب، وأعمال ذات موضوع دينى، يقوم الكاتب فيها بعرض معالجة درامية للميلاد وآلام المسيح والبعث، وهناك ثلاثة أعمال تنتمى إلى المرحلة الثانية: قصيدة فيلينو وثامباردو وكاردونيو الرعائية Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio وقصيدة كريستينو وفيبيا Égloga de Gristion y Febea هذا بالإضافة إلى العمل الكبير قصيدة بلاثيدا وبيتوريانو Egloga de Plácida y Vitoriano .

إن الشخصيات الأساسية ، التى تكاد تكون الوحيدة لقصائده الرعائية الأربع عشرة ، هم من الرعاة، هذا بالإضافة إلى كونهم – كما هو طبيعى – من الشخصيات الإنجيلية فى أعماله الخاصة بالميلاد وآلام المسيح، كان هؤلاء الرعاة يحملون فى المرحلة الأولى أسماء عامية (براس Bras ، بينيتو Benetyo ، مينجو Mingo ، باسكوالا Pascuala، خيل Gil)، وفى المرحلة الثانية كانت أسماؤهم أقل شعبية وأكثر أدبية ، وبنفس الطريقة هناك فروق من الناحية اللغوية، ذات وعى شعبى وواقعى فى المرحلة الأولى، ومع ذلك فلابد من أن إنثينا يستخدم بالنسبة لشخصياته من الرعاة فى المرحلة الأولى «السيّاجيس» Sayagues، أى لهجة أبناء الريف فى مدينة سالامنكا، وليس من السهل تفسير سبب اختيار المؤلف لمثل هذه اللهجة لتصبح اللغة الدرامية التى يستخدمها رعاته، ولعل وراء الاستخدام اللغوى مقاصد عدة : التشخيص الواقعى (فى زمان ومكان محددين)، إحداث نوع من الفكاهة بسبب المقابلة والتضاد (التضاد والتقابل بين لغة الجمهور القابع بين أسوار القصور ، الحاضر لمثل هذه العروض داخل صالات القصر الذى يملكه أمراء ألبا، والذى كان خوان ديل إنثينا يعد من الذين يعيشون تحت كنفهم وفى خدمتهم، وبين تلك اللغة التى يستخدمها أولئك

الرعاة الغلاظ الذين يلعبون دور البطولة)، وإما الأصالة والحرية المعبرتان (لغة تعبيرات قوية، لا يحيط بها أى نوع من قيود تراث أدبى ما).

على كل حال، فإن هذه اللغة، التى أتت لتكون فى خدمة مقصد جديد، قد بلغت نجاحا كبيرا، بعد أن أصبحت محطا للتقليد، على وجه الخصوص ، من قبل لوكاس فيرنانديث ، بهذه اللغة أصبح هناك فارق بين الراعى الدرامى والراعى الغنائى ، هذا بالإضافة إلى وجود الفارق بين هذه اللغة ولغات دواوين الأغانى الأميرية. وهكذا، بفضل هذه اللغة، حازت المواقف الدرامية والشخصيات التى عاشتها، بصورة مفاجئة، استقلالا تعبيريا كبيرا، لقد أصبح صوتها معروفا لا يمكن الخلط بينه وبين آخر، ومن ناحية أخرى، فإن هذه اللغة تحمل فى طياتها نوعا من العنف، ينفجر فى الوسط القصرى والأميرى الذى قيلت فيه، وفى نفس الوقت، فإنها تؤدى من الناحية الدرامية إلى ظهور العنف فيما يعرض من أعمال. ويرجع هذا فى الواقع، إلى أن أول ما يدهش فى هذه الأعمال الأولية من المسرح الإسبانى هو التوتر العنيف لأبطالها، الذى يعبر – على وجه الاحتمال – عن التوتر الحيوى لمبدع هذه الأبطال، وليست هذه اللغة، إذن – على عكس ما تبدو عليه، وعلى الرغم مما قيل عنها فى العادة – لغة أولية، وإنما هى عبارة عن اكتشاف كاتب درامى، على وعى تام بإرادته الخلاقة، إن هذه اللغة تعنى مقصدا، وبالتالى، إدارة أسلوبية، وبهذا الاعتبار فما هى بالعمل المستند على أساس من ضربة حظ أو أىّ نوع من الارتجال، وإنما هى ثمرة الذهن المتقد عند بارئها، إن اللغة الأولى للمسرح الإسبانى تعنى نوعا من المستوى الجمالى.

المسرح الدينى El Teatro Religioso :

لكى يصبح بإمكاننا عرض ما ينفرد به المسرح الدينى لخوان ديل إنثينا فسنقوم فقط بالتعليق على قصائده المتضمنة لموضوع ميلاد المسيح.

فى أعياد الميلاد التى وافقت العام ١٤٩٢، وأمام أمراء ألبا، وفى إحدى صالات قصرهم، تم عرض قصيدتين رعائيتين لخوان ديل إنثينا، تمثلان، فى الحقيقة، جزئين لعمل واحد، فى القصيدة الأولى يظهر راعيان (خوان وماتيو) وما يتلفظان به لا علاقة له بالميلاد، وإنما يتعلق بحياة المؤلف، إنه يمتدح بلا مواربة أسياده، ويمتدح نفسه

وما خطه من أعمال، فى الوقت الذى يشير فيه إلى الانتقادات الممكنة التى يوجهها بعض الأعداء، الذين عرف أسياده كيف يحمونه منهم. من خلال وجهة النظر الدرامية يحصل إنثينا على إلغاء المسافة بين الممثل والجمهور، والشخصيات، كذلك، تعيش، بالتالى، داخل العمل المسرحى، فى («زمان» «ومكان» «وآنية») يتوافقان مع زمان ومكان الجمهور، وأيضا مع زمان ومكان المؤلف، وبهذا فإن ما يعرض هو الزمن الحاضر، واللغة، لا يجب أن ننسى ذلك، تؤدى مهمتها فى خدمة هذا الحاضر.

وفى نفس الوقت الذى يقوم فيه الرعاة بإجراء حوار فيما بينهم، يهم المؤلف بإجراء حوار مع جمهوره، فى القصيدة الثانية، أو فى الجزء الثانى من العرض، يتم الاستعانة باثنين آخرين من الرعاة (لوكاس وماركوس) تكون مهمتهما الإعلان عن ميلاد المسيح، إنه الميلاد الذى كان منتظرا، حسبما يذكر خوان :

إننى أومن بما جاء به دينى
فقد كنت أرتقب
وأنتظر لوقت طويل

يأتى الحوار الذى يدور بين الرعاة فى صورة تعليق غنائى على الأحداث المروية فى الإنجيل، أحداث لا تعاش على خشبه المسرح على أنها من الماضى، وإنما هى تمثل اللحظة الحاضرة، كما لو كانت تقع فيها تماما، وهذا لا يعنى فقط أن ميلاد المسيح قد أصبح آنيا وحديث الوقوع، وإنما نرى أن الخبر والمعرفة قد تحولا إلى «دراما»، إلى حدث، حيث إن الكلمة تحكى ما يدور من أحداث، وبهذا فإن العمل، بكل ما تحمله الكلمة من معنى، يعد بمثابة العرض، والعودة إلى تكرار العرض مرة أخرى، وها نحن نجد أنفسنا فى «الوقت الراهن»، وليس لنا أن ننسى أنه فى هذا الوقت الراهن الخاص بالمؤلف وجمهوره قد وقع، أو ها هو يقع الآن، طرد اليهود بموجب مرسوم ملكى عام ١٤٩٢ . هل من الصدفة أن يتم عرض قصيدة الميلاد الأولى لخوان ديل إنثينا، بالتحديد، فى هذا العام؟ كما سنلاحظ توا، فإن أجزاء كثيرة من القصائد الرعوية لخوان ديل إنثينا تبدو منها إشارة إلى الزمن الذى عاشه المؤلف، ومن ثم، فهناك تناول غير مباشر لحياته الشخصية، وإشارات لصراعات الإنسان مع الزمن الذى يعيشه .

فى القصيدة الرعائية التى نتناولها بالتعليق يقول لوكاس ، مشيرا إلى الطفل حديث الولادة :

... بين حيوانات فظة
أراد أن يكون مولده
فى أزمنة عجاف عاصفة،
ومن أجل أن يحسن الدفع عن سيئاتنا ،
يبدأ مشوارا من المعاناة !

هل هذه الأزمنة العاصفة تشير فقط إلى المناخية التى حلت فى الشتاء الذى ولد فيه المسيح، أم أنها تشير إلى أخرى تاريخية تنتمى إلى عام ١٤٩٢ ؟

ينتهى العمل بواحدة من أغانى الميلاد Villancico، تمثل نهاية أراد خوان ديل إنثينا أن يجعل منها تقليدا لمثل هذا النوع من الأعمال الخاصة بأعياد الميلاد.

وبعد ذلك بسنوات، وفى الوقت الذى تمكن فيه خوان ديل إنثينا من كتابة ثمانى قصائد رعائية، تعرض فى محاولة أخرى قصيدة رعائية جديدة تتناول موضوع الميلاد، بينها وبين سابقتها اختلاف كبير، أربعة رعاة (خوان، ميجييخو، رود ريجاتشو وأنطون) يتحدثون عن «البلايا الكبرى الناجمة عن الأمطار الغزيرة وموت أحد سدنة الكنيسة»، الذى يتطلع أحد الرعاة لشغل مكانه (خوان)، تماما كما كان المؤلف يتطلع لشغل أحد الأماكن الشاغرة حتى يصبح منشدا بكاتدرائية سالامنكا. وها نحن من جديد نتحرك فى إطار «اليوم» (اللحظة الحاضرة) التى يعيشها المؤلف وجمهوره ، والتى تهطل فيها الأمطار بغزارة «عام الثمانية والتسعين / والدخول فى عام التاسعة والتسعين»، كما يذكر الراعى خوان. والآن حسنا، فربما أن المؤلف عند إشارته إلى العواصف الكبرى، التى عانى منها الجمهور وعرفها عن كثب، يود، على ما يبدو، التلميح إلى عواصف أخرى مفجعة لا علاقة لها بتلك المناخية المعروفة، وها هى سلسلة من الأبيات الشعرية:

أنطون : نحن جميعا فى محنة
لا ينجو منها أحد.

خوان : مع الفيضانات الهائلة
لم يعد هناك معابر أو جسور،
وها هم ينادون
على الناس بأعلى أصواتهم،
يسيرون مثلما يسير المصريون !

رودريجاتشو : يا لها من محنة فظيعة !
خوان : لقد هلكت مائة ألف نفس !
أنطون : ومثلها من الحيوانات !
ميجييخو : أو قد هلك الطعام ؟
خوان : لقد تهاوت البيوت جميعها،
وجموع الناس.
غارقة فى محنتها !

كل هذا يمكن أن يمثل إشارة إلى حادث الأمطار، الذى يعد بمثابة فاجعة حقيقية، ومع هذا فمن الممكن أن يأتى محملا بمعنى آخر يمثل استدعاء لفاجعة أخرى. لماذا البحث عن المعنى الآخر؟ ما الذى يدفعنا إلى البحث عنه؟ فى المقام الأول، هناك الإيقاع المؤلم، والهموم الراكضة فوق خشبة المسرح، والتى تأتى محملة على تعبيرات معينة، فى بداية الأمر، هناك إشارة إلى «أهل مصر»، من عساهم يكونون هؤلاء البشر الذين يتبعون خطوات المصريين فى سيرهم، أيعنى ذلك اليهود الذين غادروا مصر؟ نعتقد أن مؤرخى الحقبة الزمنية كانوا يتحدثون عن طرد مائة ألف يهودى من إسبانيا.

وإذا ما أضفنا إلى النص هذه الفاجعة المهيبة وحقيقة طرد اليهود، ألا يعد ذلك عرضا لأشعار المؤلف محملة بمعان مؤلمة وعميقة ومحزنة، هذه الأبيات التى يقول فيها: «نحن جميعا فى محنة /لا ينجو منها أحد»، «لقد تهاوت البيوت جميعها/وجموع الناس/غارقة فى محنتها»؟ لماذا نجد فى مثل هذه القصيدة الرعائية التى تتحدث عن ميلاد المسيح، مكانا شاغرا تملؤه الأحداث المعاصرة التى تبلغ حدا كبيرا من التوتر

الدرامى، تلك الأحداث التى تشغل بال المؤلف، وذلك فى صورة تفوق بكثير الموضوع الرئيسى الذى يتناوله العمل؟ فى هذا المشهد يتم الحديث عن المكان الشاغر الذى كان يشغله أحد سدنة الكنيسة (المغنى، فى الواقع التاريخى لخوان ديل إنثينا) الذى يتطلع إليه خوان رغم ما يحوطه من شك كبير وصعوبة الوصول إليه. ها هى الأبيات التى يهمنى الإشارة إليها :

روبد ريجاتشو : إذا ما قدموه لك هكذا فهم حصفاء.
(يشير هنا إلى أسياده، أمراء ألبا)

خوان : حصفاء شديدو الورع؛
إلا أنهم إذا ما قدموه فهم بلداء،
بلداء، لا فطناء.

فى هذا المقام يعمد المؤلف إلى اللعب بالمعنى الثلاثى لـ «شديدو الورع» وكلمة Por Votos، التى تعنى حرية ديمقراطية ، وتقابلها مع كلمة لها نفس النطق Por Botos وتعنى بلداء وهى تمثل المعنى المضاد لكلمة «فطناء Agudos» ، ومن المعروف جيدا أن كلمة فطناء Agudos قد جرت العادة على إطلاقها على اليهود، أى الذين يمثلون طبقة المسيحيين الجدد. هكذا يدور الحوار :

روبد ريجاتشو : وحتى البكم
يقولون إنهم سيقدمونه إليك.

خوان : يا إلهى، إنك لا تدرك حقيقة الأمر،
فهناك أناس كثر يملأ صدورهم الغيظ منى،
بعضهم، لا أدرى لماذا،
والبعض الآخر لا أدرى كيف ...

ميجيبخو : البعض يحكى بأنك مجنون،
والبعض الآخر بأنك قليل القيمة .

خوان : أنا أعلم علم اليقين بما يتفوهون.

وبكل تأكيد، فإن الجمهور يعرف ما يتفوهون به أيضا، على الرغم من أننا لا ندخل في هذا الإطار[1]. ليست هذه هي المناسبة التي نتوقف فيها من أجل تعليق أكثر على النص، وإذا ما كنت قد توقفت عند هذه الأعمال للتعليق عليها ، فهذا لأنني أريد أن أوضح – أو على الأقل أن أثير الشك – أن هذا المسرح ليس بالمسرح الساذج أو البدائي، كما أنه لا يمثل لعبة لمجرد التسلية أو إضاعة الوقت، أو مجرد عمل من أعمال الورع والعبادة، ولكنه تعبير معقد عن واقع حيوي: الواقع الشخصي لخوان ديل إنثينا، وكذلك التعبير عن واقع تاريخي: حقيقة الحياة المعقدة للإنسان مع الزمن الذي يعيش فيه، فهؤلاء الرعاة يعيشون على خشبة المسرح، من الناحية الدرامية، أحداثا معاصرة تعد في ذاتها درامية، ومن ثم، محملة بكل معنى ومغزى.

إن الرعاة يشعرون بالمفاجأة في كلامهم ولعبهم من قبل الملك الذي حمل إليهم بشارة ميلاد المسيح المُخَلِّص، وكل راع يذكر العطية التي سوف يحملها إلى الطفل حديث الولادة، العطايا التي تمثل جزءاً من حال الراعي، وتمثل شيئا لازما، بالتالي، لراعي الأمس واليوم.

في هذه القصيدة الرعائية، التي تولي اهتماما أكثر إلى قضايا الحاضر، حاضر المؤلف والجمهور، ينقص التعليق الغنائي – الديني الذي نعثر عليه في القصيدة السابقة. إن ردود الأفعال عند الرعاة أمام بشارة الملك قد أتت في صورة شديدة الواقعية.

وعلى النقيض من ذلك، ففي القصيدتين الرعائيتين الثالثة والرابعة، المخصصتين، على التوالي، لآلام وموت المسيح ثم بعثه، لا نجد رعاة، وإنما شخصيات إنجيلية (بيرونيكا، ماجدالينا، أتباع إيماوس) أو شخصيات نمطية (الأب، الابن)، والذين يقومون بدور النقاد ، أو الذين يأخذون على عاتقهم تحديث آلام وموت المسيح، فيعملون بهذا على ربط الماضي بالحاضر.

المسرح الدنيوى El Teatro Profano :

مثلما هو الحال فى المسرح الدينى لخوان ديل إنثينا نجده ينطلق من مواقف واقعية، مدرجة فى الحياة التاريخية لزمانه، ومن ثم، يعرفها الجمهور الذى يكتب له. وتأتى المناسبة الخاصة بأعماله الدرامية فى العادة لتكون بمثابة عيد شعبى، أو حدث عام (حفل للكرنفال، أو حفل زفاف)، ينطلق منه بناء المادة الدرامية للعمل.

إنه ليس، إذن، مسرحا ينبت فى بيئة تتجاهل الشأن الواقعى المعيش أو تنأى بنفسها بعيدا عنه، وإنما هو مسرح ينشأ، على وجه التحديد، كنتيجة لهذا الواقع، وهذا، الذى أعتبره أمرا هاما، يدلنا على أن المعالجة الدرامية للواقع المعيش ، الذى يتعايش فيه المؤلف مع جمهوره، الواقع الذى يختلط فيه الخيال بالحقيقة المعيشة - تعنى أساسا شرحا وتفسيرا لهذا الواقع.

فى القصيدتين الخامسة والسادسة، اللتين تمثلان جزئين أو فصلين لعمل واحد تم عرضه ليلة الكرنفال ، نجد المناسبة الأولية لهما تتمثّل فى الرحيل الممكن لأميرى ألبا «إلى حرب فرنسا»، يستخدم إنثينا الحوار على لسان رعاته لكى يلاطف الدوق والدوقة، سيديه، محاولا بذلك، كما يظن، حصد ثمار حبهما، وهكذا نرى على الدوام وفى المقام الأول، كما يمكن أن يلحظ، أن المؤلف يعمل على تأصيل الحوار، وإبداء نيته فى أن يحظى بكل ما هو خير، كل شىء يولد من الأنا الخاصة به، الأنا التى تبرز بروز الشمس، بحثا عن شىء، ولكن الحدث الدرامى بدوره، الذى تأصل بهذه الصورة ، يؤدى إلى نهاية تتجاوز الحدث الواقعى المعلق من الناحية الدرامية، وهو فى هذه الحال بالتحديد عبارة عن السلام، أما القصيدة الخامسة فإنها تنتهى، فى الواقع، بأغنية من الأغانى الشعبية التى تغنى فى أعياد الميلاد يتم فيها طلب السلام من الرب، السلام الذى هو المسيح، وسلام ليس فقط فى الأرض قاطبة، وإنما فى هذه الأرض"، وهذه الأغنية التى تطلب السلام من الرب، سلام المسيح، تنتهى بهذه الأبيات :

لنطلب منه سلاما شاملا كاملا

فهو السلام الحقيقى .

فى القصيدة الرعائية التالية ينطلق الرعاة إلى مأدبة مهولة، معبرين بالقول والفعل (وحتى فى الحديث) عن الفرحة الحيوانية الفظة بالحياة، وبإمكان القارئ أن يأخذ فى حسبانه الإيقاع الخاص بهذه الحفلة الماجنة من خلال هذه الأبيات التى ترد فى المقدمة:

براس : ابن العاهرة ، من ذا الذى
بإمكانه أن يأكل أكثر !

وهذه الأبيات التى ترد فى نهاية الوليمة الوحشية :

لنأكل ، لنشرب كثيرا
حتى تنفجر بطوننا،
فسوف نصبح غدا صائمين.

أيقتصر الأمر على كونه مجرد «تعبير كامل ومجاوز للحد» عن سعادة الحياة(٢)، كما كتب بالبوينا برات ؟ لا أحد يشك فى المعنى المادى، المعنى المادى الحقير للمشهد. ما هو الأثر الذى كانت ستتركه مثل هذه الوليمة ، المعالجة دراميا ، فى نفس الدوق والدوقة وحاشية البلاط المحيطة بهما ؟ أو كتب هذا الوصف لحملها على الضحك من فظاظة الرعاة ؟ أم هناك شىء آخر يبحث عنه خوان ديل إنثينا؟

ها هو الراعى بينيتو يقول لرفيقه براس :

تبسّط يا براس وسوف نجد
عظيم السلوى،
فهكذا يصنع سيدانا.

«فهكذا يصنع سيدانا» فالدوق والدوقة يشاهدان، إذن، أشياء معروضة على خشبة المسرح يترجمها رعاة إنثينا، تتطابق تماما مع ما يفعلانه، فقط عن طريق الكلمة والإشارة الفظة. أو قد أضحكهما ذلك حقا؟ فى الواقع، ليس بإمكانى أن أتحاشى رؤيتى لهجاء موجه إلى الجمهور أو الشعب المسيحى فى هذا المشهد، وذلك عن طريق

اتباع تقنية التراكم والتكثيف بالمبالغة، هجاء لذلك الشعب الذى يتأهب للصوم وإماتة النفس فى صوم الأربعين Cuaresma فيأكل بطريقة بهيمية، بأبيقورية مادية ودناءة لا تتوافق فى شىء مع روح مجتمع مسيحى حقا، وقد جاء هذا الموضوع معالجًا دراميًا بكل حذق ومهارة على يد كاهن هيتا El arcipreste de Hita الرابع عشر، ولم يكن تناوله له، من ثم، تعبيرا عن فلسفة لتلك الحقبة، وإنما بقصد هجائى واضح.

فى مسرحية ركض الخيل Auto de repelón يعالج إنثينا دراميا تلك النكات التى يطلقها بعض الطلاب من أبناء المدينة فى وجه الرعاة الذين وفدوا من الريف يعرضون بضاعتهم للبيع فى ساحة السوق، يخسر وافدو القرية كل شىء ويفرون هاربين من الطلاب. أهى سخرية من الأوباش الغلاظ والجهلة من أبناء الريف، على نفس المنوال الذى سار عليه «المسرح المدرسى» فى العصور الوسطى ؟ فى هذا العمل ندرك، منذ القراءة الأولى، جوًا من العنف وعدم العدل، يأتى الحدث معروضا من خلال وجهة نظر المطاردين والمسلوبين، «المستهزأ بهم» الذين يصيحون فى لغتهم الفظة ، من بين أشياء أخرى ، بـ :

بحق القديس أنطون،

يا للإنسان المطارد !

وفى إشارة منهم إلى أولئك الذين يطاردونهم :

ليس هناك من ضمير إلا عند الكلاب

فى المكان الذى اختبأ فيه القرويان يدخل طالب يبدأ، دونما سبب يذكر، مثل رفقائه، فى نتف شعر الراعى بيرنيكورتو، وبينما يتبادلون الكلمات، يدور بينهم الحوار التالى :

بيرنيكورتو : من ذا الذى أمرك بأن تأتى

لنتف شعر الواحد منا ؟

خـوان : ألكونه من أنصار التاج

يحرص على ألا يكلمه أحد ؟

طالب : علينا أن نأخذ الأمر بسخرية.

بيرنيكورتو : ياالله ! فهناك

بلهاء آخرون مثلك

أتفاخر بالسخرية منهم !

ينتهى العمل بأغنية لأعياد الميلاد تحتوى على سخرية، لا من الرعاة، وإنما من طلاب المدارس الثانوية والجامعيين، الذين يستخدمون عملهم فى إطلاق النكات الساخرة على القرويين.

أما بالنسبة للقصائد الرعوية الدنيوية الأخرى فإنها تدور حول موضوع محورى - الذى يمثل بدوره محرك الحدث- هو الحب. فى القصيدة السابعة التى عرضت بمناسبة أعياد الميلاد ١٤٩٤، على الرغم من عدم وجود إشارة إلى ما هو دينى، يقوم إنثينا، منطلقا من التراث الخاص بالعصور الوسطى الذى يتحدث عن حياة الرعاة Pastorelas، وإن كان ذلك بمعالجة مختلفة تماما ، بالمعالجة الدرامية للصراع بين ما هو رعوى وما هو خاص بقصور الأمراء ، نرى الدوق والدوقة يتدخلان من جديد باعتبارهما شخصيتين سالبتين، أُدرجتا فى الإطار الخيالى، إحدى الراعيات باسكوالا Pascuala، تصبح مطلوبة من قبل الراعى مينجو Mingo وأحد الوصفاء، فتقرر تقديم يدها إلى هذا الأخير ليفوز بحبها، وذلك بعد أن ارتد عن أصله الأميرى وتحول إلى راع فى القصيدة الرعائية الثامنة، التى تعد تواصلا مع سابقتها، يحدث العكس تماما: يتحول الرعاة إلى أناس يعيشون بين أسوار القصور، وبهذا يتحقق فوز «القصر» على «القرية»، ولا يحدث ذلك دون أن يكون هناك تقويم غنائى للحياة الريفية، هذا التحول الثانى فى الشأن الحياتى يعتمد على رصيد كامل من التراث الأدبى، وتكمن القوة المحركة لهذا التغيير فى النظام الطبقى، فى استبدال القناع الرعائى بالقصرى، فى الحب لأنه :

الحب يغير من الأحوال والطبقات

والحيوات ..

نفس هذه السلطة التى يتمتع بها الحب تعود للمعالجة الدرامية فى القصيدة العاشرة، التى عرضت أمام «الأمير دون خوان»، ابن الملكين الكاثوليكيين .

ويؤدى نوع من المعالجة القصرية للراعى بالمؤلف إلى أن يبدع فى كتابة القصائد الرعائية لمرحلته الثانية .

القصائد الثلاث الكبرى Las Tres Grandes Églogas :

تتمتع هذه القصائد بانتشار يفوق الأخرى السابقة، وبإمكاننا أن نلحظ، بسبب التغيير الحاصل فيها لأسماء الرعاة واللغة، وهذا التغيير الأخير - اللغة - قد بدأه الكاتب فى حوارات الحب الواردة فى القصيدة العاشرة- رغبة أسلوبية تنحدر صوب الاتجاه القصرى، وذلك عن طريق عملية تطهيرية للمادة الدرامية الرعوية، عملية تطهيرية تكمن، بدورها، فى عملية تضمين ذاتى، فلن يكون الراعى قط ذلك الإنسان الفظ الذى يصبح من الصعب عليه التعايش مع عالمه الخارجى، الفظ هو الآخر، كنموذج للمحب، الواقع ضحية للحب الذى يتعايش بصعوبة مع ذاته، مع عالمه الداخلى، وهكذا فإننا نعبر من ساحة ومستوى الظرف إلى مستوى الذات أو الأنا، لقد أصبح الراعى يمثل لب الصراع الذى يكمن فى ذاته أكثر من العالم.

لنر ما هو الصراع القائم فى كل واحدة من هذه القصائد الرعوية الثلاث.

قصيدة كريستينو وفيبيا Egloga de Cristino y Febea :

يتضح لنا من اسمى بطلى القصيدة، وذلك بما لهما من قيمة دلالية، ما هو نوع أطراف الصراع فى ميدان الحب الكبير: فى جانب هناك الحب المسيحى (كريستينو)، فى مفهومه الخاص بالعصور الوسطى، وذلك باعتباره رفضا تصوفياً للحب الإنسانى الطبيعى، والحب الدنيوى (فيبيا، من فيبو أو أبوللو، إله الجمال) باعتباره انتصارا للعواطف والأحاسيس. كريستينو ، باعتباره محركا للصراع، يقرر الانسحاب من العالم وتقديم نفسه هبة فى «خدمة الرب»، ثم ينزع من مرحلة القرار إلى الفعل، ولكن إله الحب، الذى غضب لأن كريستينو قد أخذ قراره بالانسحاب والعزلة دون علمه وإشراكه، يقرر معاقبته فيرسل إليه حورية (فيبيا) لتغريه، وما تمكن كريستينو من الصمود أمام غواية فيبيا، ومن خلال حوار ذاتى يصدر عن الراعى يتضح لنا الصراع الدائر فى قرارة نفسه، حوار يمتاز بتدرجه وتناوله النفسى ذى القيمة الدرامية الواضحة، وها هو كريستينو، الذى وهب، داخليا، النصر للحب، يلوم نفسه على قلة الثبات فى المحاولة الأولى والعجلة فى تغيير قصده ونيته :

لقد وهبنى الرب
عقلا ومشيئة حرة
آه، يالعقلى الضال
الذى سريعا ما تغير وتحول !

ويأتى الدفاع الأخير عن رغبته فى متابعة الحب الكامن فى الطابع الاجتماعى :

إذا ما رفضتُ الآن
أو هجرتُ
الدين الذى اخترت،
فمعنى ذلك أنى أُقدّم للناس كافة
ذريعة لسبابى وشتمى ..

وبآخر رمق، رغبة فى التغلب على نفسه- يفكر فى المجد الذى ينتظر كل من يتغلب على عواطفه :

حقيق أن يلقب بالقوى
والشجاع
ذلك الذى يتعرض للغوايات؛
من يتغلب على تلك العواطف
فهو بالمجد متوج.

ولكن مثل هذه الدفاعات لا تغنى ولا تسمن من جوع، إذ إن القرار قد اتخذ فى قرارة النفس :

آه، إننى أشعر بهذا كله،
وأقبل
أنا نفسى خسارتى !

أنا الآن لا أريد دينا

ولا أرغب الاستمرار فى هذا العذاب.

إن ما يلي، بما ينطوي على مغايرة لمعنى ما سبق قوله ، يبرهن لنا على أن سير الإنسان فى ركاب الحب لا يُعدّ «خسرانا»، كما يخبره صديقه خوستينو :

لعلك وسط القطيع

تقوم بخدمة أفضل للرب.

وعقب الألم الناجم عن عزلته عن العالم، هاجرا مُتعَهُ، تأتى سعادة العودة إليه، وتنتهى القصيدة الرعائية بالرقص والغناء.

وتتميز هذه القصيدة بإيقاع درامي يفوق فى ديناميكيته كل القصائد السابقة. وهكذا نجد أن الفن الدرامى عند إنثينا Encina قد غزا معلمًا جديدًا : كيف نضفى على الصراع الداخلى صبغة الحركة المسرحية.

قصيدة فيلينو وتامباردو وكاردونيو :

Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio

تمثل هذه القصيدة، التى كتبت فى أبيات شعرية تنتمى إلى بحر عروضى كثير المقاطع، فى مواجهة استخدام البيت القصير الذى يتخلل الأبيات الطويلة فى المؤلفات الأخرى لخوان ديل إنثينا ، التى تعد أقل حركة من سابقتها، من خلال وجهة نظر البناء الحوارى الدرامى- تراجعا بالمقارنة مع قصيدة كريستينو وفيبيا **Egloga dé Cristino y Febea**. فى رأيى، ليس الأمر هكذا، فإذا ما كان صحيحا أن ما نطلق عليه الإيقاع الخارجى الدرامى يظهر فى قدر بسيط ، فإن الإيقاع الدرامى الداخلى يكتسب قوة لم تتحقق حتى الآن، كما أن اللغة تكتسب، لحظة الذروة، التى تسبق انتحار البطل، نوعية درامية لا لبس فيها، أما الدسيسة، باعتبارها العنصر البنائى للدراما، الذى أشرت إليه فى القصيدة السابعة والثامنة والعاشرة، وبصفة خاصة فى كريستينو وفيبيا، فلا وجود لها هنا، ولكن على العكس، فإن التركيز الدرامى للكلمة الذى يُظهر الصراع الداخلى

عند فيلينو، هو هنا كل شيء، وبصفة خاصة في الحوار الذي أشرت إليه لتوي، يبدو أن ما يحدث لراعي إنثينا لا يهمه إلا في القليل النادر، ولكنه يوجه اهتماما أكبر إلى أسلوبه وطريقته في الحياة التي يحياها، يقوم فيلينو، معبرا عن نفسه، بإطلاق كلمات محددة للحدث ثم يموت على خشبة المسرح، حيث يقتل نفسه، بصفته شخصية مسرحية حقا.

يعد هذا الانتحار الذي أقدم عليه فيلينو وثيق الصلة بحالات الحب التراجيدية للمحبين الذين عاشوا في أواخر العصور الوسطى، أبطال الحب القصري، الذي يتناوله على الساحة الإسبانية في أسلوب روائي دييجو دي صان بدرو Digo de San Pedro في عمله سجن الحب Carcel de Amor ، ولكن موت فيلينو يلتقي في أبسط حد مع موت ليريانو Leriano، بطل سجن الحب ، فإذا ما كان هذا الأخير قد ترك نفسه يواجه الموت، دونما عنف يذكر، يعمل قلبه وفكره في محبوبته، التي يباركها، نجد أن فيلينو يقتل نفسه بعنف، بينما يسب محبوبته والحب، الذي أوصله إلى هذا الحد، ما يهمنا، مع ذلك، هنا ، هو التناول الدرامي لهذه الميتة، وقيمتها المسرحية.

فيلينو، الواقع في غرام ثيفيرا Zefira، التي لا تظهر على المسرح، يقدم إلينا شخصية خرقة من جراء العاطفة وغير قادرة على التغلب أو التحرر منها، وحتى يهرب من عزلته يبحث عن شخص يروي له حزنه وهمومه، يعثر على من يتحاور معه: ثامباردو Zambardo الذي يعد تشخيصا للطبيعة («بإمكانك أن تعيد إلى الحياة من وافته المنية»، يروي عنه فيلينو) ثم كاردونيو Cardonio، الذي يمثل تشخيصا للعقل، يغالب النعاس ثامباردو بينما يعترف له فيلينو بآلامه العاطفية، كاردونيو، الذي بدا منتبها لحديث فيلينو، لا يعرف سوى إعطائه الحق فيما يقول، وإذا ما كان نوم ثامباردو قد ترك فيلينو وحيدا، فقد فعل به كاردونيو نفس الشيء، إذ حين ينتهي من ذكر أقواله، يهجره، فيلينو، الذي وجد نفسه وحيدا في مواجهة آلامه، التي لم تتمكن الطبيعة ولا حتى العقل من تقديم علاج لها، لا يجد أمامه سوى قرار الموت حتى يستريح في النهاية؛ لأن ما يبحث عنه هو الراحة («ابحث عن الراحة» يقول لكاردونيو)، التي لم يعثر عليها لا في الطبيعة ولا في العقل، وبهذا يصبح الموت هو الحل الوحيد للخروج من آلامه – ها هو ، في كلمات موجزة – البناء العام للحدث.

لنوجه انتباهنا إلى الحوار الذاتى الذى يصدر عن فيلينو، يتركز محوره الدرامى حول السكين الذى يشهره فيلينو كى يقتل نفسه، يبدأ الحوار بابتهال إلى الموت واستدعاء له، ثم يتبع ذلك الخوف من عدم قدوم الموت، مع ما نعرف عنه من قسوة، إلى من يناجيه بشوق تام، وحينئذ يقرر فيلينو :

دونما راحة أكثر
وتفكير أدنى فى حسن ورداءة العمل،
سأنتزع الروح الحزينة لهذا الجسد
بهذا السكين بجرح نافذ فى صدرى .

لنا أن نبصر هنا أن فيلينو يأخذ قراره دون أن يلتفت إلى ما يتصف به العمل الذى يقدم عليه من خير أو شر، واضعا نفسه هكذا فى مكانة خارجة ، أو تكاد توجد فوق الأخلاقيات. الأمر الذى يعد ذا مغزى هنا أن هذه الأخلاقيات، على الرغم من رفضها، لم تكن غائبة، مثلما حدث في حب الملاطفة، الذى تحكمه مجموعة أخرى من القوانين، وبينما يحمل السكين فى يده، بحيث أصبح يمثل نقطة اهتمام المشاهد الذى، بكل تأكيد، لن يزحزح عنه عيونه، يهم البطل بتوجيه السباب إلى الحب، فى البداية بصفة عامة، ثم بعد ذلك، وعلى وجه التحديد ، فى علاقته بالحال التى هو عليها («ألعن ذلك اليوم، والشهر بل والعام / الذى كان بداية لكل هذه الآلام»)، حتى يصل فى النهاية إلى أن يلعن نفسه («فها أنا قد أنفقت حياتى كلها فى خدمة أنثى»)، وفى الحال يتوسط السكين الحديث من جديد، فى بيت يظهر عن آخره فى صورة كلمة خالصة ودرامية واضحة:

هيّا يا يدى، عجّلى بالمهمة الأخيرة.

ألا يمثل هذا البيت إنجازا مسرحيا؟ بهذا البيت والأبيات التى تليه، يتمكن خوان ديل إنثينا، فى أواخر القرن الخامس عشر، من رفع الكلمة إلى مكانة درامية عالية لا يمكننا العثور عليها إلا بعد سنوات كثيرة عند المؤلفين من الدراميين الأوروبيين والإسبان.

قبل أن تقوم اليد بمهمتها الأخيرة، ينظر فيلينو بحنان إلى عالمه، ذلك العالم الذى سوف يغادره، ويودعه، بينما يقوم بتحطيم كل ما يملك: الربابة ، الصوان، المزمار، الصرة، العكاز، هناك شيء واحد هو الذى أحزنه: تركه للقطيع تحت رحمة الذئاب. هل سيتخلى فيلينو عن قرار الانتحار؟ هذه اللحظة، لحظة الحنان، التى من الممكن أن تصيبه بحالة من الضعف ، تمر سريعا، ثم يخاطب ذراعه هكذا :

... أنت، أيها الذراع، لتحكم قبضتك
على هذا السكين الملثم بكل حذق ومهارة،
فلا يكن هناك من خطأ حتى نفتح من الوسط
ذلك القلب الدنيء دونما رحمة.

هكذا، فالقلب الذى يحاول الاختباء ، ينبض صعقا، يفكر فيما إذا كان بإمكانه الدفاع عن نفسه إزاء هذه الضربة ، وهذه هى رجفته التى تحنى الجسد من الألم. يقوم فيلينو بالابتهال إلى جوبتر Jupiter، مثلما كان يفعل الأبطال الكلاسيكيون، وليس، من ثم، كما يفعل محبو العصور الوسطى، ثم يعهد إليه بروحه، وهنا يصبح بمقدور اليد أن تقوم بمهمتها، إذ إن كل ما كان عليه أن يقوله راعينا التراجيدى قد قيل، ومع هذا:

ماذا تصنعين، أيتها اليد؟ لا تخافى.
آه ، أيها الذراع الضعيف، أيتها القوى الخائرة،
أخرجينى، بحق الإله، من هذا الألم الرهيب !
وإلى أين يهرب الجميع بتمامه ؟
يبدو أن استدعاءك لا جدوى منه،
وفقا لما تبديه بلادتك،
إن بى رغبة، رغم حزنى، وحتى أهب الحياة لنفسى؛
فى أن أستخرج هذه القوة من الضعف الذى يعتريك.

لقد أصبح كل شيء يمثل أمرا واقعيا ومنتهيا، البطل الذى خر صريعا بفعل يده، تلك اليد التى شهرت السكين منذ بداية المشهد، فى تناول درامى كامل أحكم بقدر ، يسقط على خشبة المسرح، وهنا تصل عاطفة المشاهد إلى أعلى حد من الإثارة والتوتر.

وكذلك، فإن المشهد التالي يتمتع بنفس النوعية الدرامية، والتي يقوم فيها كاردونيو Cardonio، الذي عاد مشغولا بالحالة النفسية التي ترك صديقه عليها، باكتشاف موت هذا الصديق، يأتي هذا الاكتشاف متدرجا من الناحية الدرامية، ها هو هذا التدرج موضحا في أبيات تنتمي إلى النسخة الأصلية :

أنظر إليه حيث يرقد ممدّداً بين الحشائش
آه، فقد عانيت خوفا متواصلا
لم يعانِه ذئب قط!
لعله قد خفف عنه الألم في نومه
بعد أن أضناه البكاء.
من الأفضل الخروج من حالة الشك،
والتأكد مما إذا كان نائما أو ماذا يفعل .
فمه مغلق لعدم تنفسه ...
وهل هذا الذي يقبع فوق صدره دم ؟
مما لا شك فيه أنه ضحية حيوان ما
بنفس الطريقة التي كنت أخشاها وأنا مكروب.
آه أيتها القديسة ! تلك طعنة خنجر !
تلك التي في جنبه الأيسر !

لقد آثرت ذكر هذا الشاهد الطويل حتى أجنب نفسي أي تعليق، والقارئ بإمكانه أن يدرك بنفسه وجوده أمام مشهد مسرحي حقيقي، ويأتي كل شيء في هذا المشهد موكلا أمره إلى الكلمة التي تقوم تماماً بمهمتها الدرامية.

ونظرا لهذين المشهدين اللذين قدمتهما وجدت نفسي مدفوعا في بداية حديثي إلى القول بأن خوان ديل إنثنيا قد بلغ في هذه القصيدة إيقاعا دراميا داخليا لم يبلغه من قبل. في هذا الإطار، تكمن دلالة العمل في أنه يمثل خطوة للأمام في الحقل الدرامي لمؤلفه.

قصيدة بلاثيدا وبيتوريانو Égloga de Placida y Vitoriano :

تعد هذه القصيدة بمثابة أكثر أعماله اتساعا، وفى نفس الوقت، أكثرها وفرة فى الحركة الدرامية، فيها يلجأ المؤلف إلى إيجاد حالة من التكامل بين أسلوبيه الدراميين السابقين: الأول، الرعوى الجاف (خيل Gil، باسكوال Pascual) والثانى، القصرى (بلاثيدا، بيتوريانو، سوبليثيو)، بحيث أصبح بمقدوره أن يُدخل عالم المدينة إلى حيز العالم الرعوى (إريتريا، فولخنثيا) والعالم الميثولوجى (فينوس، ميركوريو).

العمل، إذن، يمثل نخبة، تكاملت فيها - بعد إحكام بناء الحدث - كل العناصر الدرامية التى أبدعها خوان ديل إنثينا ، بالإضافة إلى تلك التى أتت عن المماثلة للمادة المسرحية المعاصرة (ثيليستينا، المسرح الإيطالى).

هذا العمل، الذى كان محطا للثناء من قبل خوان دى بالدس Juan de Valdés فى عمله حوار اللغة Diábogo de la Lengua، فرغ المؤلف من كتابته فى روما، كما يشير هو نفسه إلى ذلك. لقد أمضى إنثينا أوقاتا طويلة فى روما، فى البلاط البابوى، بعد أن أصبح فى كنف ورعاية أليخاندرو السادس وليون العاشر . فى هذه البيئة والمناخ المليح المتجاوز لحد اللياقة داخل القصيدة نجد بما لا يدع مجالا للشك تأثيرا لبيئة روما الخاصة بلوس ميديثيس Médicis ولوس بورخياس Borgias، فى توجهما صوب خدمة أكثر من خدمة المسيح، ولا يعنى أن تلك البيئة والمناخ العام هما اللذان يستخدمان فى تفسير المناخ العام للقصيدة، أو نهايتها، وإنما هناك أيضا الإدراج غير الدرامى «لصلاة الليل على المحبوبة المتوفاة»، التى تعد دليلا حقيقيا على تحويل المادة الدينية إلى «دنيوية»، كتبت بلا شك بفكر مسلط على التفاخر بالعبقرية أمام الجمهور المثقف المختار.

هذه القصيدة الرعائية تعنى الانتصار النهائى للعالم الدعوى، باعتباره خلاصة لتكافل عالمى الحب والطبيعة. وعليه، فإن الأبطال يظهرون فى المديح الذى يسبق القصيدة ، أو أنهم يتدخلون بصفتهم محبين، كفتى أول وفتاة أولى، يتحركون خارج أسوار المدينة، فى توحد مع الطبيعة، فى السؤدد والمملكة المطلقة لعالم الرعاء.

تعالج القصيدة من الناحية الدرامية حكاية حب وقعت بين اثنين «أحبا بعضهما حبا جمًا، وبعد ذلك، وقع شقاق بينهما كما هى العادة، فهمّ بيتوريانو بالرحيل وهجر صديقته بلاثيدا، وقد حلف ألا يعود لرؤيتها مرة أخرى». تبدأ الكوميديا

(هكذا يسميها الكاتب فى النص الأصلى) بحوار ذاتى لبلاثيدا، وحيدة، لا يعد فقط بداية للعمل والعنوان، وإنما يقول الكلمات الأخيرة قبل أغنية الحب الأخيرة.

بلاثيدا، يائسة، تهرب إلى الطبيعة لكى تشاركها همومها وأحزانها، بيتوريانو، الذى اعتراه اليأس هو الآخر لغياب صديقته، يهرع إلى المدينة بحثا عن صديق يُسدى إليه النصيحة ويشاطره أحزانه وآلامه، وما كان من صديقه إلا أن نصحه بأن ينسى حبه بالبحث عن حب آخر، عمل بيتوريانو بهذه النصيحة، فأقدم على مغازلة فلورينثيا Florencia، على الرغم من عدم تمكنه من الشفاء من حبه السابق. فى المشهد التالى يظهر إريتريا، منافسة ثيليستينا، التى كانت تحظى بشعبية كبيرة، هذا المشهد، الذى ينطوى على بذاءة ووقاحة، يقوم بمهمة درامية تكمن فى إظهار الجانب المضاد لعالم المدينة الكاذب، الذى يخالف فيه مظهر كل شيء حقيقته، مع العالم الطبيعى للرعاة، مع الطبيعة، حيث تحدث المعجزة فى إنقاذ الحب للمحبين. إلى هذا العالم يتوجه بيتوريانو بحثا عن صديقته، التى ، بينما يحدث هذا كله، تقرر، فى حوار ذاتى، يتزاوج دراميا مع حوار فيلينو – الانتحار بالسكين التى تركها لها بيتوريانو، ويأتى اللقاء بين المحب ومحبوبته المتوفاة متفوقا من الناحية الدرامية على المشهد المماثل من القصيدة التى علقنا عليها آنفا، وقبل أن يقوم بيتوريانو بقتل نفسه ليتقابل فى الحياة الآخرة مع بلاثيدا، يهرع فينوس إلى منع اليد من أن تغمد السكين ثم ينقذ حياته، وبعد ذلك، يتدخل ميركوريو فيعيد بلاثيدا إلى الحياة، ينتهى العمل بالغناء والرقص، تتطاير فى الهواء كلمات بلاثيدا حين تستيقظ من حلم الموت :

آه ، يا حبى،

فبعد أن جفت آلامنا

يعود بهاؤنا للازدهار.

يعرض إنثينا – بعد أن تجنب النهاية المأساوية – الحل، على يد فينوس وميركوريو، فى نهاية سعيدة. يعود عدم تفضيل النهاية المأساوية، الذى يفتتحه خوان ديل إنثينا هنا، ليتكرر مرات لا تحصى، مع شخصيات ومواقف مختلفة، فى المسرح الإسبانى خلال الفترة الذهبية، وهنا تجتمع الأيديولوجية والمجتمع ليقفا كقوة واحدة أمام مهنة الكاتب . يعد إنثينا رائد هذا الموقف ، ويمثل هذا العمل شهادة يتركها خوان ديل إنثينا

للمسرح الإسبانى ، شهادة تفضل تلك التى تركها فيرناندو دى روخاس، وذلك لأن الحقيقة تثبت نجاح وتفوق الفن الدرامى عند خوان ديل إنثينا على مثيله عند فيرناندو دى روخاس، ولهذا، فلا يعد إنثينا فقط أبا للمسرح الإسبانى من الناحية التاريخية، ذلك المسرح الذى ولد معه والذى ينتظره مصير زاهر.

١- لوكاس فيرنانديث Lucas Fernández :

ما هو المعنى وما هى القيمة التى يحظى بها هذا التابع للفن الدرامى الذى نشأ على أرض سالامنكا Salamanca وبدأ معالمه خوان ديل إنثينا ؟ هناك الكثيرون من مؤرخى الأدب الإسبانى الذين اعتادوا الحكم على إنتاجه باعتباره يمثل تراجعا إزاء ما قدمته يد خوان ديل إنثينا، وإذا ما كان هذا الأخير قد أدرج إنتاجه فى أحضان أيديولوجية عصر النهضة، فإن لوكاس فيرنانديث، وفقا لما يذكره هؤلاء المؤرخون، الذى يعد أقل ثقافة وأكثر قلقا، قد مد جذور ما تضمنه مسرحه، وخاصة المسرح الدينى، فى تربة الثقافة التى ترعرعت فى العصور الوسطى[٢]، وكعملية تعويضية يبرز فيه قوته وجلده القشتاليين وتدينه الشديد، فى كل الأحوال، فإنه يحتل مكانة التابع، الذى لا إسهام له فى مجال تطوير المسرح الإسبانى. ينطلق مؤلفنا، فى الواقع ، من أعمال إنثينا ، ويبدو أنه يتحرك بمزاج داخل إطار الأسلوب الدرامى الرعوى المختلق حديثا، فها هم الرعاء الذين يوردهم فى أعماله يأخذون فى حسبانهم جيدا ويعرفون بحق حالات الحب التى عانى منها أسلافهم ، هذا بالإضافة إلى ذكرهم لها، كما يذكرون أيضا ثيلستينا، وذلك باعتبارها أمثلة تبرز وتؤكد قضاياهم الغرامية الخاصة، هكذا، نجد أن رعاة لوكاس فيرنانديث ينضمون- بالمعنى الاتحادى- إلى أسرة الرعاة الخاصة بخوان ديل إنثينا، التى ترتبط ارتباطًا وثيقا بالعالم الرعوى نفسه. هل يعتبر مؤلفنا مجرد مقلد ؟ ألم يقدم إسهاما جديدا ؟

المسرح الدنيوى Teatro Profano :

يتكون الجانب الدنيوى لمسرح لوكاس فيرنانديث من «ثلاثة أعمال هزلية أو شبه كوميدية»، وفقا لما يطلقه هو عليها، بالإضافة إلى حوار للغناء Diálgo Para Cantar يظهر الحب دائما باعتباره باعثا على الحدث والسبب الذى من أجله يقع الصراع بين

الشخصيات. فى الفارس Farsa الأول، فى الوقت الذى تبدو فيه أمارات الوفاق بين الراعى براس – خيل Bras - Gil والراعية بيرنجيا من أجل أن يتحابا، يظهر فى وقت غير مناسب شخص آخر هو خوان بينيتو Juan - Benito، جد الراعية، يكيل الشتائم للاثنين، رجل عجوز سيئ التفكير وسليط اللسان يرى بأن حفيدته قد فقدت شرفها، وفى نفس الوقت يشغل ذهنه كثيرا بقضايا النسب والثروة. مثل هذه المسألة المتعلقة بالحسب والنسب تظهر على الساحة فى أعمال أخرى للوكاس فيرنانديث(٤).

فى الفارس Farsa الذى بين أيدينا، نجد أن العرض الذى يطرحه براس – خيل عن صعوده الاجتماعى قد أصبح، بما لا يدع مجالا للشك- يمثل أحد عناصر الفكاهة، وهذه، من جانب، تعد مهمته الدرامية، ومن ناحية أخرى ، تصبح مهمته متركزة حول الكشف بطريقة كاريكاتورية عن كل ما يشكل اهتمامنا اجتماعيا بالنسبة لكل الطبقات المكونة للمجتمع الإسبانى فى أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر، دون أن تكون هناك ضرورة إلى التلميح إلى ما وقع بعد ذلك، على امتداد القرنين السادس عشر والسابع عشر. هذه المشاهد المعيشة من قبل الرعاة تحمل على التفكير فى أنه بإمكان هؤلاء حقا، فى نية المؤلف، أن يكونوا بمثابة الصدى للمشاكل الاجتماعية المعاصرة، كما أنه بالإمكان أن تكون أفعالهم وعواطفهم بمثابة المرايا الفظة التى يرى فيها المشاهدون أنفسهم على صفحاتها، وبهذا يصبح الراعى شخصية درامية، كيانا فى غاية البراءة، وذلك من خلال وجهة نظر غايته الأدبية، كما هو سائد الاعتقاد. إن نجاح مثل هذا المشهد الكوميدى الذى ينطوى على الزهو بالنسب يؤكده، على سبيل المثال، أنه أصبح محطا للتقليد من جانب مؤلف معاصر آخر، هو الأرجوانى بدرو مانويل دى أوريا Pedro Manuel de Urrea ،وكذلك، فإن الصراع، الذى يعد أيضا صراعا سنّيا (الشباب – والكهولة)، الذى يحدث نوعا من المواجهة بين براس خيل Bras-Gil وميجيل توريا Miguel Turria، يجد حلا له، عن طريق الوساطة التى يقوم بها راع آخر، هو خوان بينيتو، وكذلك بسبب كون والدة براس خيل معروفة بالنسبة للعجوز وتنتمى إلى أصل نجيب. فى هذه الأعمال الهزلية (الفارس) توجد رغبة للتصالح بين كل الأطراف المتنازعة ، الأمر الذى يدفع المؤلف إلى النهاية السعيدة لكل أعماله ، مثلما هو الحال أيضا بالنسبة لأعمال كثيرة كتبها خوان ديل إنثينا ، ولعل مثل هذه الرغبة التصالحية التى تحل كل المواقف النزاعية بصورة سعيدة تكون نتيجة لرغبة تأصلت فى أعماق مؤلفيها ، كما لو أنهم يعرضون على المشاهدين بصفة متتالية الحاجة إلى السلام والوئام. فى العملين الآخرين يعالج المؤلف دراميا ذلك التعارض

للرغبات ، إما بين راع وفارس (بين القرية والبلاط) أو بين راع وجندى (بين فلاح وأحد رجال الميليشيا) وهو تعارض يجد فى النهاية حلا انسجاميا وتوافقيا[٥] ، وبالنظر إلى النمط الذى يعرض شخصية الجندى فى الفارس Farsa الثالث نجده يتيح الفرصة على خشبة المسرح لظهور الجندى الصلف الذى ينحدر من طائفة الجندى المجيد ، الذى سيدخل فيما بعد إلى ساحة المسرح الإسبانى.

المسرح الدينى Teatro Religioso :

تنحصر الكتابة المسرحية الدينية للوكاس فيرنانديث فى «قصيدتان عن أعياد الميلاد» Dos Eglogas de Navidad ، ومسرح الآلام Auto do la Pasion ، وفى مواجهة الأحاسيس التى تظهر فى أعمال خوان ديل إنثينا تبرز هنا فى أعمال لوكاس فيرنانديث عن الميلاد الخاصية الفكرية والثراء الكبير فى المضمون ، أو على الأقل فى التعليق اللاهوتى ، ومع أنها تأتى فى مرتبة أدنى من الناحية الغنائية مقارنة بأعمال إنثينا ، إلا أنها تأتى مكثفة فى مضمونها. فى القصيدة الأولى عن ميلاد المسيح يعود موضوع النسب والأصل الاجتماعى إلى الظهور من جديد ، إلا أنه يلقى حلا دينيا هنا، أمام ما يزعمه الراعى بونيفاثيو من أصل اجتماعى يأتى الرد من قبل الراعى خيل :

كلنا من تراب
القصار والطوال والكبار ،
الفقراء والأثرياء والسادة ،
كلنا نعود إلى سمت واحد .

هذه المساواة بين الناس جميعا هى ، على وجه الاحتمال ، الدرس الثانى المثالى الذى يطرحه المؤلف على جمهور النظارة، المساواة التى تتوطد على يد المسيح الذى يعالج موضوع ميلاده دراميا هنا. تكمن الرسالة الأخيرة والعميقة لهذه الأعمال التى تتناول ميلاد المسيح فى هذا الذى تنتهى به القصيدة، أو الفارس الذى كتبه لوكاس فيرنانديث:

وهكذا نتمتع جميعا
بهذه المتعة العميقة ،

فاليوم يستمتع العالم أجمع،
فالرب معنا .
لُنُنحِّى الشر جانبا
لنلقى بكل السموم .
يا للجلال، يا للجلال !

بكل تأكيد هذه هى الرسالة التى جرى التقليد والتراث المسيحى على إرسالها من خلال ميلاد المسيح، ولكن الأمر الذى يوجد فى هذه الأعمال الصغيرة ويقدم لهذه الرسالة كل معنى، المعنى المرتبط بحاضرها، هو أن المشهد الدينى الخاص بالميلاد يأتى فى صورته التحديثية كما عند خوان ديل إنثنيا مسبوقا بمشهد دنيوى يقدم فيه المؤلف معالجة درامية لموقف يلمع فيه الاستمتاع بالحب المتبادل بين الأطراف بسبب غيابه عن الساحة، ويُظهر هؤلاء الأشخاص قبل البشارة بميلاد المسيح استعدادا مسبقا للصراع والتفوق، كما يظهر ذلك من خلال نكاتهم وسخريتهم. ولنتفقد هنا مثالين: فى أثناء الصراع الدائر بين بونيفاثيو وخيل يصل الزاهد ماكاريو، يبحث عن الطريق الذى يؤدى إلى بيلين Belén ، حيث يعلم داخلها من خلال الأنبياء أن هناك طفلا سيولد، ثم يقول :

أين وجهة الطريق ،
من هنا أو من هناك ؛
بالإحسان يتضح لى
أننى لا أصيب أثناء الليل .

أما الرعاة البعيدون كل البعد عن الرد بعطف على طلب الزاهد ، يبدءون فى الاستهزاء به ، يشتمونه إلى أن يصل بهم الأمر إلى تهديده بالضرب :

بونيفاثيو : ها هو قد وصل ، لنضربه دون نزال .

فى القصيدة الأخرى يصل خوان ليحيط رفقاءه علما بكيفية ظهور الملك له ، فيستقبله هؤلاء بالشتائم والسباب. هذا الاهتمام من قبل الشخصيات بالأصل والنسب يحمل المؤلف إلى خلق نوع من المواجهة ، بصورة متوازية ، لأصل بونيفاثيو وأصل المسيح ، يقوم خلالها لوكاس فيرنانديث بالدفاع عن قبيلة يهودا Judá . إنه لمن الجدير هنا أن نذكر الفقرة التى نتحدث عنها :

ماكاريو : أقول لك بحق وبكل ثقة
إنه ينحدر لصورة مباشرة
من أصول قبيلة يهودا العظمى.
خيـل : بحق دينى
فإن هذا عرق فى غاية الكمال .
ماكاريو : بالتأكيد، فهم رجال مقدسون
وحكماء ؛
أممهم ملوكية ،
أجيالهم نبيلة .
هم فى خدمة الرب وطاعته.

أليس لهذا الدفاع عن قبيلة يهودا معنى ؟ ينحصر الفارق بين هذه الأعمال التى تتحدث عن ميلاد المسيح ، وتلك التى كتبها خوان ديل إنثينا ليس فقط فى التكثيف اللاهوتى الكبير، وإنما أيضا فى اللغة المحملة بالعديد من المعانى المفعمة بالأفكار لبعض الشخصيات، وخاصة ذلك الذى يمكن أن نطلق عليه «لغة العهد القديم». بالنسبة للزاهد ماكاريو تظهر عليه أمارات الزهد المسيحى بصورة تقل عن كونه نبيا يهوديا ، كما يدل على ذلك ليس فقط ما يشير به إلى الأنبياء ، الذين بإمكانهم الاتصال بالمهمة الدينية (للسلك النبوى) وإنما عن طريق تعبيراتهم، وخاصة من خلال الإيقاع والأسلوب الخاصين بهذه التعبيرات، إلى جانب لغة العهد القديم هذه تبرز أبيات شعرية متوهجة متعلقة بالسيدة العذراء .

بمقدورنا أن نختم حديثنا قائلين إنه فى العروض الخاصة بأعياد الميلاد التى كتبها لوكاس فيرنانديث يبدو كل شىء منتهيا بميلاد المسيح، بينما فى العروض التى كتبها خوان ديل إنثينا فالأمور تأخذ طريقها إلى البداية.

من خلال وجهة النظر الدرامية فإن هذه الأعمال التى كتبها لوكاس فيرنانديث عن ميلاد المسيح تبدو لى متفوقة على أعمال إنثينا؛ إذ إن الحدث يأتى فى صورة محكمة البناء تفوق مثيلتها الأخرى، أما المشاهد فتأتى دائما موصولة بعضها ببعض يؤدى أولها إلى آخرها. سأضرب هنا مثالا حتى يُفهم جيدا ما أود أن أقوله: فى الفارس الثانى الذى يتحدث عن ميلاد المسيح يشعر الرعاة، الذين يجهلون كل شىء عن ذلك الميلاد، بأن شيئا غريبا يحدث هذه الليلة: «الغنم أصابها الفزع، الرعاة يشعرون بالقلق، النجوم تسطع أكثر من ذى قبل، الطيور تعرب عن لذتها بغنائها العذب ، والحيوانات تجأر ، والحقول بروائحها كما لو كانت تمتلئ أزهارا، والرياح ساكنة» إلا أن هذه المعجزات جميعا التى لا تفسير لها بالنسبة للرعاة، لم تمنع، كما يلحظ بحق واحد منهم «الدنيا من أن تكف عن إنزال البرد». مثل هذه التغيرات التى اعترت الطبيعة تصبح ذات مغزى وتفسير بعد أن قام الراعى خوان بالإعلان عن ميلاد المسيح، فى هذه الأثناء أمكن لبسكوال أن يقول :

لهذا رأينا جميعا
نورا ساطعا .

ويختم خوان قائلا:

لقد أحس به العالم أجمع:
الأرض، العناصر ،
السماوات ، والحركات
كلها أبدت سعادتها.

مثل هذا الإحساس من جانب الرعاة والطبيعة بميلاد المسيح كان له وجود على ساحة القصيدة الأولى التى كتبها خوان ديل إنثينا ، إلا أنه لم يكن مدرجا دراميا بين ثنايا الحدث فى تواصل مسرحى كامل مثلما يحدث عند لوكاس فيرنانديث.

يتبقى هنا الحديث عن العمل الفذ ضمن الأعمال التى كتبها لوكاس فيرنانديث فى مجال المسرح الدينى، مسرحية الآلام Auto de la Pasión .

هذا العمل يعد أطول من الأعمال السابقة ، خطه الكاتب ليمثل داخل الكنيسة ، وذلك كما يتضح من الحواشى (النص الثانى) التى تهتم بعملية العرض المسرحى: «هنا يجب أن يظهر «إيكى هومو» فجأة كى يحث الناس على العبادة»، هنا لابد من ظهور أو اكتشاف صليب فجأة فى وقت غير مناسب ...» «هنا يتوجب على المنشدين الركوع أمام الأثر ...» .

تأتى لغة العمل مدهشة فى اقتضابها وقوتها التعبيرية وديناميكيتها ، كما أن كل مراحل الآلام تعرض أمام خيال جمهور النظارة، بعد استدعائها بواسطة الكلمة المتوهجة لمن شهدوا تلك الأحداث (بدرو، ماتيو، والشخصيات الثلاث التى تظهر فى صورة مريم)، والذين يقتصر دورهم على رواية الأحداث دون أدنى تعليق أكثر من الحديث عن آلامهم الخاصة، تتركز المهمة الدرامية لهؤلاء الأشخاص فى كونهم، بالمرة، رواة – شهوداً يروون ما تقع عليه أعينهم ، كما يلعبون دور الكوراس Coro صاحب الأصوات العديدة ، الذى يبرز بما يعانيه من آلام درامية الأحداث التى يشهد بوقوعها، أما المسيح وأمه مريم، اللذان يغيبان بجسديهما عن خشبة المسرح، ولا يرجع هذا إلى أناقة ولطف واحترام من جانب المؤلف ، وإنما أيضا – وهذا هو أهم شىء من وجهة النظر المسرحية – إلى المعانى القوية التى تنطوى عليها القيم الدرامية عند لوكاس فيرنانديث، فيصيبان خيال المشاهد أو القارىء بالدهشة، ذلك الخيال المجروح بفعل القوة الإبداعية للكلمة الصادرة عن الرواة – الشهود ، وكما كان يحدث فى التراجيديا اليونانية نجد الأحداث الدموية التى كانت تقع خارج خشبة المسرح تتكثف من الناحية الدرامية بفضل كلمة الراوى أو الرسول ، هكذا فإن لوكاس فيرنانديث، الجاهل بمثل هذه الأداة الفنية الخاصة بالدراما الكلاسيكية، يعمد إلى استخدامها فى عمله مبرهنا لنا عما يتمتع به من موهبة درامية. تتحقق لهذا العمل وحدته الأسلوبية باعتباره أحد روافد المسرح الدينى ، هذا إلى جانب الوحدة الإيقاعية، وذلك بفضل لجوء الشخصيات المتكرر إلى حاسة البصر؛ ويأتى ذلك نظرا لأن المؤلف ينوى فى المقام الأول إبراز الآلام للرؤية داخل الدراما بالتحديد، ومن أجل هذا الوفاء لحدث الآلام، المترع بالأحداث، نجد الكلمة مزودة، بالمرة، بالواقعية والديناميكية، ولتحقيق قسط من الراحة من هذا الوقوع

المتكرر والمدوِّخ للأحداث تتناوب الشخصيات فيما بينها مهمة الرواة – الشهود مع الكوراس المكون من عدد من النائحات الذى، فور إدراج آلامه الشخصية فى الآلام التى تنطوى عليها الأحداث المحققة، يعمل على تقوية وتكثيف الحزن الناجم عن آلام المسيح بدرجة كبيرة، هذه الوظيفة الدرامية المزدوجة للشخصيات، التى تم تناوبها على علم وبمقدرة درامية عالية، هى التى أخذت على عاتقها حمل البنية الدرامية ، وخلقت الشكل المسرحى لهذا العمل الرائع الذى أخرجه قلم لوكاس فيرنانديث.

كما نرى بأن المؤلف قد أصاب كثيرا، من خلال وجهة النظر الدرامية فقط، الأمر الذى يعنينا فى اختياره لصان بدرو San Pedro كشخصية تفتتح أحداث العمل ؛ وذلك لأن هذا يتابع حديثه من خلال موقف درامى خاص، موقف المرتد الذى تنكَّر لربه ثلاث مرات ، ويحكى الأحداث من خلال وعيه المؤلم بخيانته :

كيف أمكننى أن أتنكر
ثلاث مرات لربى ؟

من هذا الألم الناجم عن التنكر للرب، على وجه التحديد ، تنبع الكلمة المحزنة على لسان الشخصية – الشاهد.

وحتى يصبح بالإمكان إضفاء مزيد من العالمية على هذا البكاء لرؤية آلام المسيح، يُلحق الكاتب شخصيتين أخريين على شخصيات العهد الجديد Nuevo Testamento : ديونيسيو دى أتيناس (ديونيسيو اليونانى) الذى يمثل الوثنية ، وخيريمياس الذى يمثل العهد القديم.

يغنى الجميع على نغمة واحدة ، فى نهاية هذه الجوهرة الدرامية الرائعة القيمة ، أغنية شعبية تغنى فى الميلاد من أجل إظهار روح العبادة لهذا «المخلِّص للناس جميعا»، «راكعين ... أمام التمثال» .

بالإضافة إلى هذين الكاتبين المسرحيين يجدر بنا الحديث عن الأراجونى (نسبة إلى مدينة أراجون) بدرو مانويل دى أوريا Pedro Manuel de Urrea (١٤٨٦ ، ١٥٢٩)، والذى من المحتمل أن يكون من أصل يهودى ، وقد ظهرت قصائده الدرامية Eglogas dramáticas عام ١٥١٦ . تأتى القصيدة الأولى على درجة خاصة من الأهمية ، والتى تحمل عنوان : سفينة السلامة Nave de Seguridad، والتى يلعب الدور الرئيسى فيها نمط غريب من

الرعاة يأخذ قراره بعزل نفسه عن العالم الذى يعيش فيه ، ويكيل ضده سيلا من الشتائم واللعنات، إنه عالم محكوم بعدم المساواة والظلم والعنف، دياليكتية أولية للغاية، إلا أنها قوية تنبض فى جذر الخيال الرمزى للذئاب والكلاب الذين يحثون قطيع الأغنام :

انظر إلى القطيع، إنه قطيع كبير،
والذئاب والكلاب يقفون فى وجهه.
(البيتان: ٥ ، ٦)

فوق هذه الخلفية من المطاردات والخطر المحدق بالرعيل الإنسانى ترتفع هامة الأمل فى عدل غائى :

سيتحقق العدل يوم القيامة،
إذ اليوم يسير كل إنسان على هواه :
فى اليوم الآخر لن يكون هناك من تعذيب
للرعاة أو الحراس.
(البيتان ٦٩ - ٧٢)

فى هذه القصيدة الرعائية، وبعض فقرات من الأخرى (القصيدة الرابعة والقصيدة الخامسة) نجد رغبة واضحة فى الإدانة ، وميلا عميقا للمطالبة والادعاء إزاء بنية الواقع الحياتى المعيش ، والمساواة بين الناس جميعا، سواء أكان هؤلاء الناس ينتمون إلى معسكر المطارَدين أم إلى معسكر المطارِدين.

فى القصيدة الرابعة تقول إحدى الشخصيات :

إننى لأعجب حقا
من أن ذلك كله دخان،
فنحن جميعا من طين واحد
كلنا يحمل معه جوازا.
(البيتان ٢٣٢ - ٢٣٥)

فى القصيدة الخامسة (حول ميلاد مُخلِّصنا المسيح Sobre el nacimiento de Nuestro salvador jesucristo) يشير ماركو بكل قوة إلى الحاجة إلى أن يكون الفرد «إنسانا» مع أقرانه الآخرين من بنى البشر، سيرا على نهج المسيح :

أن لأن يصبح
من يرغب فى النجاة،
أن يكون إنسانا ليرعى
ما أراد المسيح فعله.
فقد أراد أن يكون هنا
مثلا حيا لحياتنا.
من ينسى الإنسانية
لا يمكن أن يفوز بحب الرب.

نرى، إذن، فى هذا الإطار أن الموقف إزاء الواقع التاريخى الذى تم تجاوزه دراميا يتماثل تماما مع موقف خوان ديل إنثينا ولوكاس فيرنانديث. هؤلاء الكتاب الثلاثة وإن اختلفت المستويات الجمالية بينهم يتوافقون فى هذه الحالة بالتحديد، فى رؤية واحدة للعالم الذى يعيشون فيه وفى تطلع واحد.

II - لاثيليستينا La Celestina :

ينتمى هذا العمل: لاثيليستينا، الذى كتبه المسيحى الجديد فيرناندو دى روخاس Fernando de Rojas نقول ذلك بكل صرامة، إلى هذه المجموعة الصغيرة من الأعمال العالمية التى أسهمت بها الآداب الإسبانية فى حقل الأدب الغربى، كان العمل فى أول ظهور له يحمل عنوان: كوميديا كاليستو وميليبيا Comedia de Calisto y Melibea، وذلك فى مغرب القرن الخامس عشر ، فى الوقت الذى أصبح فيه هذا القرن مبشرا بميلاد السادس عشر. وحين ظهر العمل للمرة الثانية تحول عدد فصوله الستة عشر إلى واحد وعشرين فصلا ، وأتت تحت عنوان: تراجيكوميديا كاليستو وميليبيا

Tragicomedia de Calisto y Melibea (انظر الملحق الأول) حـقـقت نجـاحـا صـارخـا وتمتعت بشهرة غير عادية داخل وخارج إسبانيا، وذلك كما يتضح من الطبعات العديدة التى ظهرت لهـا خـلال القرن السـادس عشـر، والأعـمـال التى قلدتهـا، والاقـتـبـاسـات والترجمات التى ظهرت لها منذ فترة مبكرة، إلى اللغة الإيطالية والألمانية والإنجليزية والبرتغالية والفلمندية.

وخلال الخمسة والعشرين عاما الأخيرة تزايدت موجة الكتب والمقالات والملاحظات التى كتبت عن العمل، مما أفسح الطريق أمام العديد من التفسيرات والمجادلات الهامة حـول العـديد من النقـاط المحـددة، وقد أتـى كل ذلك كنتـيـجـة للاهـتـمـام الحى بعبـقـرية الإبداع الذى تركـه روخـاص Rojas ، ويمراجـعـة نقـدية لهـذه السلسلة من الكتـابات فسوف يصبح مفروضا على القارئ، رغم كل الاختلافات والاتفاقات، التعقيد والثراء – على كل المسـتـويات: النفـسـى والأيديولوجى والجمـالى، المعنوى والبنيـوى ، الشكلى والتـاريخـى ... إلخ ليـثـيلسـتـينا Celestina، ومن ثم وعلى وجـه الخـصـوص حـداثـتـهـا المتأرجحة. كتب هذا العمل فى قشتالة منذ أكثر من ٤٧٠ عاما ، ويمثل أحد إبداعاتنا الأكثر معاصرة، ونخرج من قراءته بتشوق، واضطراب وانشغال وفتح لحماسنا كأفراد عاشوا خلال النصف الثانى المضطرب من القرن العشرين.

داخل الحدود الجبرية – الطريقة والغاية والمساحة – لهذا الكتاب سوف نتعرض لهذا العمل، على وجه الخصوص، باعتباره عملا دراميا.

١ – مشكلة الجنس الأدبى El Problema del género Literario :

على مـدى زمن طويل ظل كـثـيرون يعـتـبـرون ثيلسـتـينا «رواية حـوارية» أو «رواية درامية» دون أن يؤدى ذلك إلى إنكار ما لها من خاصية كعمل درامى، يمكن مشاهدته لما له من بنية حوارية وغيبة شخصية الراوى والأجزاء المحكيّة. منذ القرن الثامن عشر، وبفـضل مفـهـوم مـحـدود للغـاية للظاهرة الدرامـيـة تم تجـاوزه اليـوم، مـثله فى ذلك مـثل المفهوم الذى ساد عن الشعر الكلاسيكى الجديد ، وقد أتت بعض المشاهد فى ثيلستينا على النقيض تماما للطابع الدرامى ، وذلك مثل طول العمل الذى لم يخضع لقياس قط، وصعوبة تمثيل العمل نظرا لبذاءة بعض المشاهد، أو لصعوبة عملية عرضها على خشبة المسرح، والإيقـاع البطىء للحدث وتضـمين العمل مفـهـومـاً روائيًا عن الزمـان والمكان ،

وتلك حجج اعتمد عليها ، على سبيل المثال ، ستيفن جيلمان Stephen Gilman، حتى يطلق عليها – معتمدا إلى جانب هذا على بعض النقاط الأخرى الواردة فى بنية العمل – «الحوار الخالص» ، أما ليدا دى مالكييل Lida de Malkiel[٨] فتوجه سهام نقدها إلى كل هذه الحجج التى ترى أنها بالإمكان أن تكون قائمة فقط داخل نظرة غير متطورة للمسرح ، ففيما يتعلق بطول العمل تذكرنا بطول الأسرار الفرنسية التى كتبت آلام المسيح فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر، والتى لم ينكر أحد عليها طابعها الدرامى، ولكن بإمكاننا أيضا أن نذكر هنا ، فيما يتعلق بتقسيم الأعمال إلى فصول عديدة ، أعمالا مسرحية فرنسية ترجع إلى الثلث الأول من القرن السابع عشر، كانت تقسم لفصول عديدة مثل : (تانجيه وكاريكل) Theagéne et Cariclee، لهاردى Hardy المكون من خمسة فصول[٩] ، كما أنه لا يمثل عائقا يذكر بالنسبة لبنيتها الدرامية الأساسية ذلك الإيقاع البطىء المكثف للحدث، ولا حتى بذاءة بعض المشاهد والأمور التى لا علاقة لها أساسا بما هو درامى ، كما لا يعيب العمل أيضا المعالجة التى اتبعها المؤلف فى الزمان والمكان، كما سنرى فيما بعد. قامت ليدا دى مالكييل بدراسة السوابق التاريخية لثيلستينا، فبرهنت على نسبتها إلى التراث الذى تكون من الكوميديا الرومانية ، والكوميديا الرثائية التى ظهرت فى العصور الوسطى ، هذا بالإضافة إلى الكوميديا الإنسانية فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر والتى تفوق عليها جميعها فيرناندو دى روخاس فى عمله الذى بين أيدينا، ودرست أساليب التقنية المسرحية محللة سوابقها وما أتت به من أمور جديدة ، هذا بالإضافة إلى الأعمال التى خرجت إلى الساحة مقلدة أياها، كما ذكرنا ، عن طريق الإتيان ببعض الشواهد التى لم يقم أحد خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر على مناقشة طابعها كعمل درامى، وبهذا الوضع الذى أتت عليه كان تأثيرها فى الأعمال الدرامية اللاحقة.

إنه لمن المهم بالنسبة للقضية التى نحن بصدد الحديث عنها هنا أن نقدم بعض الخواطر، فلا يجب أن ننسى بأنه من الضرورى ألا نخلط ، مهما كانت درجة اتصالها أو استقلالها، بين المقامات الدرامية والأخرى التمثيلية ، على الرغم من أن الأولى : الحدث والشخصيات والزمان والمكان واللغة ، أى الأمور الخاصة ببنية الدراما عادة ما يكون إعدادها مسبقا من خلال رؤية مسرحية ترتبط ارتباطا وثيقا بالمفاهيم التمثيلية التى بدورها تكون تابعة لبعض القناعات، التى تتكون على مدى تاريخ المسرح ، فليست شرطا لابد منه حتى يمكن الحديث عن بناء درامى لعمل ما، ويمكن اعتبار العمل بمثابة

الدراما حين يكون من الناحية الدرامية محتويا لفكرة عرضه المسرحي حين كتابته وإقامة بنائه ، وإذا ما كان شرطا لابد منه ففى أى جنس يمكننا أن ندرج أعمالا نراها من ناحية البناء لا هى «بالروايات الحوارية» ولا «بالقصائد الحوارية» ، كما أنها لا تظهر فى شكل «الحوارات الخالصة» ، على سبيل المثال: الأعمال الكوميدية الفظة Co-medias bárbaras، والكلمات الإلهية Divinas palabras للكاتب بايى إنكلان أو «حذاء الشيطان» Le Soulier de Satin لباول كلاوديل، فعندما كتب بايى إنكلان العملين المذكورين تنصل من كل نظام خاص بالمقامات التمثيلية، ثم عمد فى حرية تامة إلى بناء الحدث الدرامى، وبنفس الحرية تابع كلاوديل سيره فى بناء عمله الدرامى الطويل الذى يوجد منه روايتان : الأولى كاملة، والثانية، مختصرة، أعدتا للعرض المسرحى. إن الأمر الحاسم فى كلا المثالين ليس هو المكان المسرحى، وإنما المكان الدرامى، الذى يعد دائما داخليا على نفس الدراما.

حين كتب روخاص عمله لاثيلستينا قام ببناء حدث حوارى، وليس فقط مجرد حوار، مع أشخاص يعيشون داخل زمان ومكان ، محددين بعض المواقف التى تتشكل إما من جراء ما يقومون به من أعمال أو ما يتفوهون به من كلمات، ويصل إلى نهاية هى نتيجة لسلسلة طويلة من الأعمال، ترتبط فيما بينها بعلاقة قوية هى علاقة السبب بالمسبب. والآن حسنا، فعندما أقام الكاتب بناء عمله داخل إطار التراث الدرامى الذى تحدثت عنه ليدا مالكيلى، والذى يبدأ من الكوميديا الرومانية وينتهى بالكوميديا الإنسانية، مع إدخال بعض العناصر الموضوعية، غير الفنية، الخاصة بالتراث الأدبى للحب المهذب ولفن الحب Arte de Amores، هذا بالإضافة إلى بعض العناصر الأخرى من الواقع الاجتماعى والثقافى للفترة التى عاش فيها، لم يكن ليقيمه بتصور مسبق عبر خيال مسرحى بعيد عن الثوابت أو المطالب المتفق عليها والملحقة ببعض المقامات التمثيلية المعنية؛ وذلك لسبب بسيط يكمن فى أن هذه المقامات التى كانت أو القائمة بالفعل – مقامات دراما العصر الوسيط – لا يمكن استخدامها فى عمل له جذوره المتأصلة فيما يشتمل عليه من مضمون كعمله هذا، حين يتحدث جيلمان(١٠) عن «عدم اهتمام روخاص Rojas بالمطالب المتفق عليها عند كتابة الدراما» فلا أقل من أن نسأل أنفسنا ماذا عساها أن تكون هذه المطالب الاتفاقية – عن أى اتفاق يتحدث فى عام ١٤٩٩ ؟ ، وعن أى نوع أو أنماط درامية يتحدث ؟ وإذا ما كان ذلك كذلك ، أيكفى أن يهمل الكاتب مثل هذه المطالب الاصطلاحية، التى تنتمى إلى عالم التمثيل أكثر من عالم الدراما، حتى يتخلى عن كونه نوعا من الدراما ، ذلك العمل الذى يظهر فيه مثل هذا الإهمال،

مثلما حدث فى المثل الذى ضربناه عن بايى إنكلان؟ ألم يتم إدراج: الأعمال الكوميدية الفظة Comedias bárbaras لأسباب قابلة للمقارنة – الزمان والمكان المسرحيين – مع مثيلاتها فى ثيلستينا La Celestina فى الجنس المولِّد للروايات الحوارية ؟

فى عام ١٤٩٢ كتب خوان ديل إنثينا Juan del Encina عملا بدائيا ليعرض فى إحدى الصالات، بدائيا بالمعنى الدرامي والتمثيلي، وبعد ذلك بسنوات نشرت كوميديا كاليستو وميليبيا la comidia de Calisto y Melibea الأكثر تعقيدا وتكثيفا، بالنسبة للقراء . أين كانت توجد خشبة المسرح تلك – القصرية أو العامة (الشعبية) – التى كان بالإمكان تخصيص هذا العمل ليعرض عليها ؟ لكى يصبح عملا مقروءا، إذن ، ولكن ليس بأية طريقة، ولا بصوت منخفض، أو على انفراد، وإنما بصوت عال وأمام جمهور بسيط، وذلك طبقا لما يذكره بروآثا Proaza فى المقطع الرابع، الذى تجدر الإشارة إليه هنا :

إذا ما أحببت وأردت بكل عناية
أن تحرك المستمعين وأنت تقرأ كاليستو ،
فعليك أن تجيد الكلام من بين أسنانك ،
فى بعض الأحيان ، برغبة وصبر وألم،
وفى أحيان أخرى غضبانا طائشا.
لتتصنع وأنت تقرأ آلاف الفنون والسبل،
اسأل، أجب على لسان الجميع ،
باكيا ضاحكا فى نفس الوقت.

إن ما يُنصح به هنا هو القراءة الدرامية، التى يتم تنفيذها عن طريق تغييرات الصوت، حتى يصبح بالإمكان التأثير على المستمعين، إنه عمل يقوم به الممثل الذى يتصنع ويبكى ويضحك ويتحدث من بين أسنانه، فيعمل بكل هذا على تمثيل الحركات المختلفة والعواطف التى يحس بها الأبطال من خلال الصوت، كما أن روخاص نفسه يفكر هو الآخر، فى المقدمة التى تسبق العمل، والتى لا يناقش أحد نسبتها إليه، فى عدد بسيط من المستمعين فى الوقت الذى كتب فيه: «هكذا عندما يتجمع عشرة أفراد لسماع هذه الكوميديا ...» .

أتختلف قراءة الأعمال التراجيدية لسينيكا Sénenca، التى كتبت تحديدا لتقرأ، مثلما حدث مع ثيلستينا، أمام جمهور من الصفوة فى روما القرن الأول، وهل ينكر أولئك الذين يقرون بأنها كتبت للقراءة فقط - كتابات سينيكا - مالها من طابع درامى على الرغم من الروائية التى تطبع بها بعض المشاهد أو خطابية العديد من الحوارات ؟

٢- المكان والزمان Espacio y Tiempo :

يأتى الزمان والمكان مترابطين فى العمل الدرامى، حيث يمثلان بُعدين متلازمين وضروريين فى كل بناء درامى، ولكن كما هو معلوم فإنه من الممكن اختلاف الطرق التى يتم بها إنجاز هذه المهمة، والفصل بينهما يمثل نوعا من العمل التحكمى، فدائما ما يكون ظهورهما فى خدمة الحدث والشخصيات، مثلما تظهر الشخصيات والحدث أيضا فى خدمة الزمان والمكان.

حين أقام هنرى فلوتشير Henri Fluchere هذين البعدين فى المسرح الإنجليزى الإليزابيثى كتب هذا الذى بإمكاننا أن نقبله: «ليس علينا أن نقيس المكان كما يفعل المسَّاح ولا الزمان كما يفعل من يضبط الوقت» وكذلك: «فإن الزمن عند الإليزابيثيين يأتى فى صورة خادم، لا فى صورة طاغية»(١١).

إن بنية المكان فى لاثيلستينا، الذى يُعد دائما مكانا حيويًا، ديناميكيًا فى شكله الأساسى لا يمت بصلة للثبات وعدم الحركة، إنه متعدد ومتواز، حيث ينشأ فى خدمة الحدث، دون أن يكون خاضعا لأى رباط يعمل على تقييده. إن روخاص Rojas يخلق زمانا ومكانا - كما أشار جيلمان بحق - كلما رأى نفسه فى حاجة إلى ذلك، ولكن بحاجة لا يمسها التسلط أو الطمع، ولكنها تأتى فى صورة متصلة من الداخل بالحدث وتطوره، متعايشة مع تغير الأحوال والظروف، وبالنسبة لعدد الأمكنة التمثيلية فلا يصل، مع ذلك، إلى ما يزيد على مثيله فى المسرح الإسبانى فى العصر الذهبى اللاحق ، أو فى المسرح الإنجليزى الذى ظهر فى عهد شكسبير ، ويخضع لنفس الدوافع والأسباب: يكون فى خدمة انطلاق الحدث وتطوره باستخدام المكان التمثيلى باعتباره مكانا "مثاليا" وليس مكانا "ماديا"، وتتمثل الأماكن الأساسية فى بستان ميليبيا،

ومنزل كاليستو، ومنزل ميليبيا ثم منزل ثيلستينا، هذا بالإضافة إلى الشارع أو الميدان، وكلها أماكن محايدة لا علاقة لها تحديدا بحجرة ما أو شارع معين، أماكن تعد، بما لها من طابع محايد، مهيئة لأن يجرى فيها أى نوع من الأحداث. إذا ما حدث تغيير من مكان إلى آخر دونما انقطاع ، فإن ذلك يكون راجعا، بالضبط، إلى ديناميكيته الجوهرية، وما هناك من ناقد يذكر ينطلق من معالجة روخاص لمكان حتى يتمكن من إنكار الطابع الدرامى لثيلستينا، إذ إن ذلك يعنى تبنى وجهة نظر مماثلة لتلك التى تبنتها النظرية الكلاسيكية الجديدة إزاء مسرح كُتَّاب الدارما فى العصر الذهبى، وعلى العكس من ذلك، فبالإمكان أن تكون هناك بعض التحفظات على استخدام الزمن. إنه لمن المستحيل علينا أن نلخص هنا التحليلات التى قام بها جيلمان(١٢) وأسينسيو(١٣) وليدا دى مالكييل(١٤) حول هذه المسألة ، ولا أن نكون بمثابة الصدى للجدل الدائر بين الاثنين الأولين.

إن الأساس الذى يقوم عليه هدفنا إما أن يكون قبولنا مع جيلمانGilman بأن روخاص «لم يلجأ أبداً إلى كسر تواصل الحوار» ، أو رفضنا مع أسينسيو Asensio لمثل هذا التواصل. نعتقد بأن البراهين التى يسوقها الثانى هى أدلة نهائية قاطعة وتبرهن على أنه بين المشهد الأول من الفصل الأول وبقية الكوميديا يمكن أن نلحظ انقطاعا لتواصل الحدث يعنى مرور مدة زمنية معينة، المدة التى يشير إليها الشخصيات بصورة متكررة، وهى مدة زمنية ضرورية للتطور الاحتمالى للحدث ولطباع الشخصيات على حد سواء، وهذا، بالطبع، يطرح وجود زمن خفى لاحظه جيلمان لأول مرة، والذى يأتى متوافقا مع الزمن المعلن، ثم بعد ذلك يستمر الحدث طيلة ثلاثة أيام متواصلة، تنتهى فيها كل الأحداث بداية بمداخلة ثيلستينا وانتهاء بموت كاليستو وانتحار ميليبيا. فى هذا العمل التراجيكوميدى، يأتى عقب هذه الغمرة، كما يذكر المؤلف فى المقدمة، "لعملية المتعة التى يحس بها المحبان"، وبعد الليلة الأولى للحب بينهما ، يوم رابع حتى الساعة الرابعة مساء، ومن جديد يحدث بين الفصل الخامس عشر والفصل السادس عشر انقطاع آخر لتواصل الحدث، بمدة زمنية تصل إلى شهر انقضى، وفقا لما تذكره ميليبيا Melibea، بين ليلة الحب الأولى والأحداث الدرامية ، بداية من الفصل السادس عشر، وبداية من الفصل السابع عشر نجد الحدث يجرى حتى النهاية فى زمن غايته يوم واحد وجزء من اليوم الآخر، تقوم ميليبيا فى صباحه بعد ساعات من موت كاليستو، بالانتحار. إن تمثيل الزمن، باستخدام الزمن الخفى، يحتل أهمية عظمى ، سواء فى الكوميديا أو فى الفصول الجديدة من التراجيكوميديا.

إن روخاص يطلب عمدا شكلين مختلفين من الزمان: زمان ظاهر يتضمن حدثا متواصلا، والذى يعد زمنا قصيرا (ثلاثة أيام وجزء من اليوم الرابع، يوما والساعات الأولى من صباح اليوم التالى) وزمان خفىّ يعد زمانا طويلا («أياما طوالا»، «شهرا»). ويأتى هذا الزمان الثانى ضروريا من أجل إخفاء نوع من العمق الدرامى – فى تطور الشخصيات وطبائعها، وفى دوافع الحدث – للأحداث المقدمة المتواصلة ، التى تجرى أمام أعين المشاهدين خلال الزمان القصير. هل مثل هذا التعايش وتلك العلاقة المهنية بين الزمانين تعد أمرا معارضا لما هو درامى؟

هناك حالة – وبالنسبة للحالات الأخرى فأرى أنها وجدت حلا مُرْضِيا من جانب ماريا روسا ليدا وأسينسيو – يصبح فيها من غير الممكن ألا نرى تناقضا ظاهرا أو تنافرا زمنيا: ذلك هو الزمان الخاص بالفصل الخامس عشر، فها هى أيليثيا Elicia تأتى لزيارة أريوسا Areusa، وذلك بعد يومين من تناولهما الطعام مع ثيلستينا فى منزلها ومع بارمينو Parmeno وسيمبرونيو Sempronio، ثم تخبرها بموت هؤلاء ، الذى وقع عند شروق اليوم الثالث، أى منذ ما يقرب من أقل من ست وثلاثين ساعة، الأمر الذى ترد عليه أريوسا: «لقد رأيتهم أحياء قبل ثمانية أيام ، الآن بإمكاننا أن نقول: لتصفح عنهم يا إلهى». تلك المدة التى حددتها تعنى أنها لم ترهم منذ مدة تزيد على يومين، إذا ما قمنا هنا بتطبيق وجهة نظر ضابط التوقيت الزمنى، ولكن كيف قام الجمهور بتوجيه الاتهام إلى مثل ذلك التنافر، الجمهور الذى بلغ عشرة أفراد، والذى كان يتابع ، المعالجة دراميا للعمل؟ وماذا كان ذلك المغزى الذى ينطوى عليه الزمن بالنسبة لمحفل السامعين الذى عاش حياته عام ١٥٠٠ ؟ مما لا شك فيه أنه كان ينطوى على معنى يختلف تماما عن المعنى الذى يدركه ناقد القرن العشرين الذى يدقق فى القراءة داخل حجرته المخصصة للعمل، وينشئ حالة من الفصل والوصل لما يقرأ، يؤخر ويقدم عبر عملية تجريدية مطولة. هل كانت تلك هى خبرة المتلقى؟ أو كانت تلك أيضا هى خبرة جمهور شكسبير عام ١٦٠٠ ، الذى أصبح الإحساس بالزمان، «بالنسبة له وفى عالمه الخاص الآنى غير أكد تماما[١٥]»؟

وبما أننا قد أشرنا إلى شكسبير، فلْيسمح لنا بتقريب آخر جديد، تأتى بداية حدث عطيل فى قبرص فى الرابعة مساء يوم من أيام السبت ، وينتهى بموت ديدمونة على يد العبد العربى وانتحاره قبل ساعات قليلة من طلوع يوم الاثنين، وهذا يعنى أن

الحدث قد استغرق ما يقرب من ست وثلاثين ساعة، ومع هذا، فهناك إشارة عن طريق الاستخدام الوظيفى للزمن الخفىّ إلى فترة زمنية أطول بكثير: «مرة بعد مرة» («إلى مائة زمن» ٣-٣)، «أسبوع ، سبعة أيام وسبع ليال. مائة وستون ساعة» (٣-٤). مثل هذه الإشارات وغيرها، «تعنى مدة زمنية أطول بكثير من الساعات الست والثلاثين أو أقل، وهى ساعات تمت الإشارة إليها بكل دقة بين دفتى العمل»[١٦]. ولأجل شرح مثل هذه التناقضات والتنافرات الزمنية عند شكسبير، يستخدم فيرى Frye، مستندا إلى تراث طويل فى الدراسات التى أجريت عن الكاتب والتى بدأت منذ منتصف القرن التاسع عشر، كوسيلة شارحة "نظرية الزمن المزدوج" - التى بالإمكان تطبيقها عامة على ثيلستينا، وهكذا فعلنا - ويطلق عليها نموذج (باترن Pattern) للزمن الطويل والزمن القصير المتلازمين. فى عطيل مثلما هو الأمر فى ثيلستينا - نود أن نشدد على أن مثل هذا الاقتراب لا غاية له إلا البرهنة على وجود نفس النموذج البنيوى لزمن مزدوج متلازم، وليس أى نوع آخر من التقارب - فالزمن القصير وحده لا يعد كافيا، فبه وحده لا يمكن التعمق فى نفسية الشخصيات الذين هم فى حاجة إلى هذا الزمن الآخر المطول من أجل أن يأتى نضجهم، وأن تكون بواعثهم فى صورة غاية فى الكمال. يحدث نفس الشيء فى مكبث Macbeth ، فهذه الأيام التسعة التى تجرى على خشبة المسرح، بما يتخللها من توقف على مرحلتين، تدخل، وفقا لما يذكره بريدلى Bradley، ضمن إطار السبعة عشر أسبوعا التى يستغرقها الحدث بأكمله[١٧]، وما نود أن نبرزه بهذا هو أن هذا الزمن المزدوج فى ثيلستينا، لا يعد دليلا على تقنية روائية أو تجنيا ضد بنيتها الدرامية. إذا ما كان هناك وجود وتعايش لنوعين من التركيبة الزمنية فى عطيل ومكبث (وكذلك فى أعمال أخرى لشكسبير)، الزمن الواضح والمفصّل، والآخر الخفى وما بينهما من تناقض ، ودون أن تكون هناك صلة بين هذه البنية وبين التقنية الخاصة بالجنس الروائى ، فلماذا تكون هناك فرضية بالنسبة لثيلستينا مثلما يقول جيلمان، تكمن فى وجود تقابل بين الجنس الدرامى والجنس الروائى؟ إن كون التراجيكوميديا التى كتبها روخاص قد أتت سابقة على البلورة الشكلية لهذين الجنسين ، لا يعنى أنها لا تندرج تحت جنس أدبى ، أو أن يتم إدراجها فى إطار الجنس الروائى فقط ، حيث إن مثل هذا التمثيل للزمن يمكن العثور عليه أيضا فى الجنس الدرامى، إلا أن هذا الاستخدام الحر للزمن المزدوج بما له من سمة حاسمة ، فيما يهمنا هنا لا يعد بهذه الدرجة من الأهمية أن يقوم روخاص باستخدام مثل ذلك التمثيل للزمن ، لخلق -

كما سيهم بفعله بعد ذلك شكسبير - شيء يتمتع بأهمية أكثر أصالة، مثل الزمن المناسب والضروري للحدث في مجمله الذي ينطوي على التطور الكامل للشخصيات وطبائعها.

ويوجد نفس هذا الاستخدام للزمن المزدوج ، على الرغم من أن ذلك يأتي في صورة تقل في تمامها عما ورد في ثيلستينا وشكسبير، في أحد الأعمال الأخلاقية الإنجليزية عام ١٥١٣ (هيكسكورنر Hickescorner) أو أعمال سابقة على الكاتب الإنجليزي الكبير، تلك الأعمال التي لم ينكر عليها أحد، رغم ما أشرنا إليه، تمتعها بالطابع والطبيعة الخاصتين بعالم الدراما[١٨].

في (حذاء الشيطان) le soulier de satin لكلاوديل Claudel، التي أشرنا إليها آنفا توجد هذه العبارة التي كان بإمكانها أن تكون بمثابة الشعار لنا: «إنكم تعلمون أننا نعمد في المسرح إلى استخدام الزمن كما لو كان أوكورديونا، في راحة وحرية، والساعات تمر والأيام غير بادية. لا شيء أسهل من جعل الأزمنة العديدة تسير في كل الاتجاهات في آن واحد»[١٩].

٣- الحدث وشخوصه la Acción y sus Personajes :

إن تقسيم العمل إلى فصول ليس له فيما يتعلق بالحدث أي معنى بنيوي، حيث إنه في الزمن الذي كتب فيه روخاص لم تكن قد فرضت بعد العقلية الشكلية المستترة في النظريات الأرسطية الجديدة - الهوراسية (نسبة إلى هوراس) لأولئك النفر من المنظرين الإيطاليين ، والتي لم يكن لها تأثير يذكر إلا في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر في بناء الحدث الدرامي من قبل كتاب المسرح الإليزابيثي أو الإسبان ، رغم تأثير ذلك في الناشرين المعاصرين من الإنجليز[٢٠].

ومن أجل الغرض الذي أتت من أجله هذه الدراسة، التي تحتم الضرورة بأن تكون دراسة موجزة ، إذ تتطلب صفحات عديدة ليس بإمكاننا أن نصدر لكتابتها هنا، سوف نُقسم الحدث إلى جزئين ومقدمة، تختص هذه المقدمة بالمقابلة التي وقعت بين كاليستو وميليبيا في المشهد الأول، أما الجزء الأول فيتضمن مداخلة ثيليستينا والخدم وموتهم والليلة الأولى للغرام بين المحبين، والجزء الثاني يدور حول موضوع الانتقام

الذى تتبناه القحاب وينتهى بعد شهر الحب وليلة الغرام الثانية المعروضة على خشبة المسرح ، وموت كاليستو، ثم انتحار ميليبيا ونواح بليبيريو Pleberio، ثم نهاية المأساة. إن جزئى الحدث يشكلان نظام أحداث لنوعية أخلاقية معينة يمكن أن تكون مبدأ وحدة، ويعتمد فى تكوينه على سلسة متواصلة ومتصلة من النتائج - علاقات السبب بالمسبب - تكوين هيكلى ينتمى إلى النموذج البنائى «للحساب المقدم»[٢١]، والذى بناء عليه ، إن عاجلا أو أجلا لابد من دفعه فى مقابل الأفعال الخاصة ، كما حدث ذلك بالنسبة لكل فرد من أفراد لاثيلستينا ، والذى نجد تعبيره الواضح بالإضافة إلى الحدث نفسه فى هذه العبارة التى يطلقها كاليستو فى الفصل الرابع عشر من التراجيكوميديا: «نحن مدينون بلا زمن، ودائما ما نجد أنفسنا مجبرين على الدفع فيما بعد»[٢٢].

(أ) اللقاء El Encuentro :

يأتى مضمون العمل بأكمله، الذى يقال بأن روخاص قد خطه ليقول: "كان كاليستو من أصل عريق ونبيل، وذا عبقرية وضاءة ونشأة كريمة، وتربية طيبة ، تمتع بمواهب فكاهية عديدة، وطبقة متوسطة، وقع أسيرا لحب ميليبيا الصبية ذات العرق الأصيل، نشأت فى أحضان أسرة زاهرة، كانت الوريثة الوحيدة لوالدها بليبيريو Pleberio، ووالدتها أليسا Alisa التى كانت تحبها حبا جما. وبناء على طلب من الناخس كاليستو، الذى أحس الهزيمة من جراء ما هى عليه من نبل (مما أدى إلى تدخل ثيلستينا، المرأة الشريرة الماكرة، إلى جانب اثنين من خدم كاليستو، تمكنت العجوز فى النهاية من استخدامها ضد البطل ، فتخليا عن وفائهما له) وإلى هذا المكان الملائم أتى الجميع بما فى ذلك كاليستو وميليبيا، ليلقى كل منهم مصيره بعد أن لعب القدر لعبته».

على الرغم من أنه فى "الفصل الأول"، الذى يظن البعض أنه ليس من إنتاج روخاص Rojas، وبعد ذلك فى الفصل الثانى ، يتم الحديث عن بستان حضر إليه كاليستو بحثا عن صقره المفقود ، إلا أن مثل هذه المحلة لا أهمية لها، إذ المهم هنا هو المعنى الذى تنطوى عليه ، والذى تم التعبير عنه فى إطار المضمون العام، إنه "المكان الملائم" الذى شهد بداية الحدث ونهايته المأساوية ، مما يتيح الفرصة أمام اللقاء لكى يكتمل على مدى سير الأحداث العامة وفى اتجاهها. إن كاليستو يتصبى شوقا من حب ميليبيا ، وهى بعد أن أتاحت الفرصة لكاليستوكى ليعبر عن العاطفة التى تجيش فى

صدره ترفضه بعنف ، مشددة على نوعية هذه العاطفة - «إنه حب غيرمشروع» - من جانب البطل . أن يقوم روخاص فى هذا المشهد باستخدام أدوات واردة من دائرة تراث الحب العذرى ، أو من «فن الحب» Arte de amores، أو أن يكون اللقاء لحظيا أو مختلقا، فإن المهم بالنسبة لبناء الحدث هو الطابع الضرورى من الناحية الدرامية لهذا اللقاء ، والرفض العنيف الذى ينتهى به، حيث إن وظيفته تكمن فى خلق الشرارة الأولى لبداية كل الأحداث التالية، اللقاء والرفض اللذان ينجم عنهما ضعف الحالة النفسية عند كاليستو.

(ب) الجزء الأول Primera parte :

هذا الحوار (المرض) يؤدى إلى إيجاد أزمة فى المشهد التالى فى الدور، ولكن ليس فى الزمن بالنسبة للمشهد السابق. يقوم كاليستو بوداع خادمه سيمبرونيو Sempronio حتى يطلق العنان لأفكاره الحزينة بين حنايا الظلمة والعزلة، كما يطلق العنان «لآلامه» ويأسه، التى وصلت إلى حد عال من الاحتدام والكثافة يتضح بجلاء من خلال الحوار الذاتى الذى يأتى على لسان سيمبرونيو، الحوار الذى يفصح، بدوره، عن شخصية الخادم ونوع العلاقة التى تربطه بمخدومه ، هى ، كما نرى، علاقة غير حميمة لا تجرى فى جو من الإخلاص والوفاء. يعود كاليستو لينادى على خادمه مرة أخرى ثم يكتشف تدريجيا سبب حزنه ويأسه (حبه المفرط تجاه ميليبيا)، وروحه غير السوية بحيث أصبح عقله وبصيرته فى غاية الإبهار. ليس لهذه الإجابة الصادرة عن سيمبرونيو، والتى تنطوى على مضمون يتناقض مع سلوكه الشخصى - التناقض بين النظرية والتطبيق، بين ما يقال وما يفعل، مما يظهر ثنائية ثابتة تعد بمثابة عقيدة بنائية ، على طول العمل - أى أثر فى شخصية كاليستو، وأما سيمبرونيو بعد أن أدرك فى الحال نوع الحب الذى يعترى سيده يقترح عليه بعد أن يأخذ فى حسبانه - وهو الأمر الذى يعلق عليه كثيرا فى حواراته الجانبية los apartes- الخلل العقلى والعاطفى والجسدى لسيده، أن يصل إلى حد النهاية فيما تأمره به عاطفة الحب، ويأتى رد الفعل عند كاليستو - حين يهديه صدرية من الخز - ليوقظ عند الخادم الطمع فى الحصول على مزيد من العطايا، واعدا إياه بأن يحضر إليه ميليبيا «حتى مخدعه»، وهو الأمر الذى يتطلب تدخلا من العجوز ثيلستينا، «المرأة الساحرة الماكرة التى تبدى فطنة عالية لمثل هذه الشرور»، «التى بإمكانها أن تحرك أو تثير الشهوة والشبق عند الصخور

القاسية إذا ما أرادت»، يلقى هذا الطرح قبولا من جانب كاليستو فى الحال ، وذلك باعتباره وسيلة تمكنه من الوصول إلى غايته المحبوبة التى ليست سوى – وهو الأمر الثابت والملاحظ فى العمل منذ بدايته – امتلاك ميليبيا؛ لأن هذا الامتلاك هو غاية العاطفة التى يشعر بها كاليستو، ليس إلا، وإذا ما بعدنا عن هذا بعرضنا لقضايا أخرى (مثل غياب فكرة الزواج) وحلول أخرى (اختلاف الأعراق) فمعنى ذلك هو أننا نبتعد عن الطرح والمغزى المستترين داخل العمل، كما يعنى ذلك عدم ضرورة التشكك فى الدوافع وراء تدخل ثيلستينا، إذ أنها تقوم بمداخلة ضرورية من أجل الغاية المحددة التى يسعى إليها كاليستو. أن يعود روخاص هنا لاستخدام الحب المجنون El Loco Amor وصورة ومصطلحات الحب العذرى El Amor Cortés بما ينطوى عليه من غاية خارجة عن إطار الزواج، حيث إن الزواج يأتى محكوما بالقوانين الاجتماعية لا بقوانين الحب[٢٣] ، لا عليه أن يجعلنا ننسى هذه الغاية المحددة المطروحة فى العمل ولا حتى علاقتها الوظيفية ببناء وغاية العمل بأكمله ، أى بالحدث فى صورته الكلية.

يخرج سيمبرونيو بحثا عن ثيلستينا وفى طريق عودته يصر، حيث إن «كاليستو يحترق فى حب ميليبيا» على أنهما معا بإمكانهما الخروج بفائدة كبيرة من وراء هذا العمل، حيث إن ذاك الحب يمثل بالنسبة لهما تجارة رابحة، وما إن وصلا إلى باب بيت كاليستو يقوم بارمينو Parmeno ، الخادم الشاب ، بإعلام سيده عن شخصية ثيلستينا التى أمضى حياته طفلا معها، ويحذره منها ومن خداعاتها ، الأمر الذى، وإن اعتقد أنه يخدم به سيده ، يصيبه بالثورة والفزع ؛ حيث إن هذا الأخير يود مساعدة القوادة فقط بصفتها التى هى عليها.

وما إن وصلت القوادة نجد كلمات وتصرفات كاليستو ، التى يعلن فيها الاهتمام الذى يبديه من أجل تقديم الخدمة له ، كلمات تأتى فى صالح القوادة ، تفضح بارمينو Parmenio بحق، الذى يحكم على سيده بأنه قد أورد نفسه مورد الهلاك، ويأتى غياب كاليستو ، الذى خرج فى صحبة سيمبرونيو من حجرته بحثا عن كيس النقود ، ليفسح الطريق أمام مشهد غير عادى يجمع بين ثيلستينا، المشهد الصراعى بين الشخصيتين، والذى يسفر عن قيام ثيلستينا العجوز الماكرة ، بعد أن تعرفت على الشاب ، باتخاذ كل الوسائل التكتيكية التى تؤدى بها إلى أن تكسبه من أجل الحصول على أهدافها، بحيث لا يفسد لها ما تنتويه من عمل رابح، هذا بالإضافة إلى عملية إفساد الخادم الوفى ،

وترتكز هذه الأساليب التكتيكية على محورين أساسيين: محور الربح ، ومحور حالة الشبق التى تعترى الصب. يبقى كاليستو، بعد أن سلم المال إلى ثيلستينا وخرج لوداعها، وأرسل سيمبرونيو فى أثرها حتى يطلب منها العجلة فى المهمة الموكلة إليها – وحيدا مع بارمينو الذى يستمر فى لعب دوره كخادم وفىّ محذرا كاليستو من التعامل مع تلك العجوز، تحذيرات جرت عليه من جديد، لا نقول مدائح سيده، وإنما اللعنات والشتائم والتأنيب الحاد، ويعد هذا السلوك غير العادل من جانب السيد دافعا له على الإصرار على مواصلة تحقيق ما يتوجب عليه ويحمله على مساعدة الخطط التى ترسمها ثيلستينا وسيمبرونيو، وإذا ما ظهر هذا الأخير ذليلا مُحقَّرا منذ البداية ، فإن الكاتب يُبدى لنا فى شخصية بارمينو Parmeno العملية الخاصة بمثل هذا التحقير. وهكذا نرى روخاص يستخدم وفقا لتقنية الثنائيات التى يتميز بها عمله هذا – ثنائية الحوار والسلوك (عند كاليستو وسيمبرونيو وبارمينو وأريوسا وميليبيا)، ثنائية تأخذ مكانها بين "السلطات" (الأنبياء، القديسون، الفلاسفة) التى كتبت عن الحب وماهيته فى مستواها المعروف ، ثنائية بين «التراث» ومعناه الحالى ، ثنائية بين السحر والحقيقة، ثنائية بين قانون الطبيعة والقواعد الاجتماعية والدينية والأخلاقية ، ثنائية الزمن الخفى والزمن الجلىّ – نفس وجهة النظر المزدوجة الخاصة بتقديم اثنين من الخدم: سيمبرونيو كنتيجة ، وبارمينو كأسلوب ، وبهذا يتمكن من تقديم تفسير لواقع الأول عن طريق ما يؤول إليه حال الثانى.

وفى هذه الأثناء يتمكن سيمبرونيو من اللحاق بثيلستينا، ليس بدون أن يعبر لها عن استغرابه إزاء خطواتها الهادئة، ثم يخطرها بأن سيده يريد تنفيذ الأمر بأقصى سرعة، تُظهر ثيلستينا ، بعد أن أفصحت عن المخاطر التى تنطوى عليها المهمة التى ستقوم بتنفيذها، وعرضها لنظرية عامة حول أوضاع الفتيات وسلوكهن الغرامى – ففى الوقت الذى يحترقن من الداخل يتصنعن البلادة والبرودة – معرفتها الحقة وخبراتها فيما أُسند إليها من عمل ، وثقتها فى أدواتها وفنون اللعبة، وما إن وصلا إلى منزلها حتى تركت سيمبرونيو مع محبوبته إيليثيا ، ثم أغلقت الباب على نفسها وبدأت استحضار روح «بلوتون الحزين، سيد أعماق جهنم» ؛ حتى يعمل تأثيره السحرى فى الزيت الذى ستدهن به الغزل الذى أعدته لميليبيا، وعندما همت بالرحيل إلى المنزل ، اعتراها واعتراه خوف شديد من أن تقع ضحية لخدم بليبيريو فيقتلونها، وذلك إذا ما تمكنوا من اكتشاف الهدف الذى تنطوى عليه مهمتها. ماذا تفعل، أتتقدم إلى الأمام أم ترجع القهقرى؟ وحينئذ ترى أن كبرياءها الوظيفى والتنبؤات الإيجابية يدفعانها إلى اتخاذ

قرار بالمضى قدما إلى الأمام حتى تنفذ ما بدأته. لنا أن لاحظ هنا تلك الثنائية الواردة فى الثقة فى سلطان سحرها وشكوكها أمام المخاطر غير المناسبة التى يفرضها عليها الواقع، الثنائية التى تُحَل بعقلانية أو غير عقلانية عن طريق كبريائها الوظيفى والتقدير الخاص للشهرة التى تتمتع بها: ماذا عساهم أن يقولوا عنها أولئك الذين تعاهدوا معها؟ إن كل شىء يبدو فى صالح ثيلستينا: تلتقى بلوكرثيا Lucrecia، خادمة ميليبيا، عند باب بيتها، فتعلم منها حاجة سيدتها إلى غزل من أجل قماشة أسرتها، وخاصة، أن أليسا Alisa، والدة ميليبيا، سيتوجب عليها الخروج، بالتجديد فى هذا الوقت، لزيارة أختها، بعد أن ساءت حالتها الصحية، وهذا هو ما تفسره ثيلستينا فى التو على أنه قد جاء نظرا لتدخل الشيطان(٢٤). أهى الصدفة المحضة، أهو السحر؟ والدليل على أن السحر لم يكن غائبا عن الساحة – بالإضافة إلى ما تمت الإشارة إليه – هو أن أليسا، التى تعرف ثيلستينا، وتعلم من هى، تتركها وحيدة مع ابنتها. ولكن علينا أن نوضح بصورة كبيرة أنه لم يكن السحر وحده، ولكن أيضا، وبصورة حاسمة، هناك – وفى العمل بأكمله – كان هناك وجود لسلسلة من العناصر الحقيقية والواقعية قد أحكمت بصرامة وتوافرت لها دوافعها بكل عمق: فن الإقناع عند ثيلستينا ، العاطفة المكبوتة ، ولكنها غير نائمة، عند ميليبيا، الثقة العمياء التى توليها أليسا لابنتها ، وكبرياء الطبقة الأبله الذى يتوافر لدى الأم . . . تكمن عبقرية روخاس، بالضبط، فى الفنية الصعبة التى يتمكن من خلالها من إيجاد نوع من التكامل فى وحدة غامضة ومعقدة بين عناصر تلك الثنائية المتناقضة ، وفى نفس الوقت ضرورية، دون أن يكسر تلك الثنائية لصالح هذه العناصر أو تلك، الأمر الذى يجعل تفسير هذه البنية من طرف واحد بمثابة تجزئة لهذا المجموع الذى يبدو فى معانيها، حيث يتعلق الأمر بالجمع، مع ما يصيب النظرة العامة للمؤلف بالفقر والبتر.

ويؤدى الحوار الطويل بين ثيلستينا وميليبيا، الذى يعد بمثابة نزال جديد بين شخصيتين، متقابلتين فى نزاع شديد فيما يتعلق بنواياهما ومقاصدهما، تلك النوايا التى يتم إظهارها حينا بعض الشىء، وإخفاؤها حينا آخر، إلى خلق مواقف درامية بصفة دائمة، تلك المواقف التى يتختر فيها الحدث الداخلى الذى تخدمه الكلمات، والتى توجد منظمة فى كلتا الشخصيتين عبر أساليب متماثلة من التظاهر والثنائية بين ما يتم التكهن به وما يقال، بين ما يُصرَّح به وما يتم السكوت عنه، وفى ذلك الحدث تلجأ كل شخصية إلى قبول أو رفض رغباتها ومقاصدها بالدرجة الملائمة. إنه حوار يكشف،

بدوره، عن الطبائع ، فها هي ثيلستينا تحصل على بعض ما انتوته، وميليبيا، التي قدمت إليها الحبل الذي تضعه على وسطها حتى تخفف ألم الضروس المصطنع عند كاليستو، ولم تستطع أن تخفي اهتمامها الذي تبديه وتحسه تجاه المصاب بهذه الآلام، تترك الباب مفتوحا أمام مقابلة أخرى مع القوادة الماكرة الذكية، وهو الأمر الذي تعلق عليه لوكريثيا، شاهدة النزال، برأى موضوعي: «نعم، نعم، إن سيدتي لخاسرة» .

بعد أن انصرفت ثيلستينا، مبتهجة لما حققته، يعود روخاص لإبراز الواقع ومضامينه المعنوية دراميا عن طريق العقيدة البنيوية الخاصة بالثنائية، خالقا بهذا نوعا من التعايش بين موضوع السحر، الذي تؤمن به ثيلستينا، وبين موضوع الأستاذية التي لا تنكر في واقعها عند تلك المرأة الوسيطة فيما يتعلق بالوظيفة التي تمتهنها والأدوات التي تستخدمها، والتي تؤمن بها بنفس درجة إيمانها بالسحر.

لم تحك شيئا مما وقع لسيمبرونيو، الذي كان ينتظر في قلق ، وتبدى ثيلستينا استعجالها، مناقضة خططها السابقة في الإبطاء بما أسند إليها من عمل، في البحث عن كاليستو حتى تزف إليه الأخبار السارة وتحصل على مقابل ما قامت به من مسعى. إن كل ما تفعله هكذا، بفنية كبيرة في تسلسل الرسالة، وترتيب للعواقب يسير في طريقه نحو تقويم أعلى لأستاذيتها بالقدر الذي يتساوى مع الأخطار التي تتعرض لها في سبيل خدمة كاليستو، وذلك بهدف إذكاء حرارة كرم ذلك الفتى المجنون، وحين تصبح في معية بارمينو، نظرا لتأخر الوقت، تستأنف ثيلستينا سياستها الرامية إلى إفساد الخادم الشاب، الذي لم يكن يتزود بسلاح دفاعي جيد نظرا لسلوك سيده معه، ثم تحصل منه في النهاية على وعد بالتعاون الكامل معها وتسليمه أريوسا، ابنة عم إيليثيا، وهي قوادة تملك بيتا خاصا بها، وقع في غرامها بارمينو، وتتركه مكينا في سريرها، على وعد بأنه ، من الآن فصاعدا، سيقدم كل ألوان المساعدة بجانب سيمبرونيو وثيلستينا من أجل استنزاف كاليستو، دون وضع أي نوع من العراقيل، وبعد ليلة حب عملية، يعود بارمينو إلى البيت، ثم يخبر سيمبرونيو برغبته وقراره في العمل إلى جانبه وفقا لما يراه، بادئا – كما يلحظ ذلك من إيقاع كلماته والتعليقات التي يطلقها في مواجهة كلمات كاليستو، الذي مازال في غيبوبة الهوس التام – وقاحته، المتأصلة في الحنق والغيظ المتسببين عن المعاملة غير العادلة التي لقيها من سيده. فيقترح على صديقه الجديد تناول الطعام في منزل ثيلستينا، وفقا لما عرضه على أريوسا، مجترفا كل زاده من خزانة المؤن الخاصة بسيده، وفي الوقت الذي يتواجد فيه كاليستو بالكنيسة، كان الخادمان يتناولان

طعامهما ويستمتعان بوقتهما فى منزل ثيلستينا بصحبة العجوز والصديقتين. فى هذا المشهد (الفصل التاسع) يظهر موضوع الحقد والحسد الاجتماعيين اللذين يظهران فى نفس العاهرتين من ناحية ميليبيا، وهو موضوع بالغ الأهمية، من الناحية الدرامية، فى إبراز الدوافع المؤدية إلى الانتقام، والأحداث التى تؤدى بالمحبين إلى النهاية المشئومة، كما أنه فى هذا المشهد، الرئيسى بالنسبة للحدث الذى تنطوى عليه التراجيكوميديا، حين تباغت لوكرثيا رسالة من ثيلستينا، يقوم روخاص أيضا باستخدام الموضوع الاصطلاحى للخواطر الرثائية للماضى الذى محاه الزمن فى أصالة غير عادية، وتلك بنية - والتى تمثل هنا الأمر الذى يهمنا فى المقام الأول - درامية فى الأساس: إن ذلك يكمن فى استدعاء ثيلستينا لماضيها المجيد والثراء والسرور داخل بيتها ولصويحباتها، وهو الأمر الذى يؤدى إلى دهشة الخادمة لوكريثيا، والتى تحظى بمشاركة فى الجريمة، من وراء حجاب، هى فى حاجة إلى رفّاء ماهر للرغبات. والمشهد التالى فى بيت ميليبيا، فى غيبة الأم، يأتى فى صورة إعجازية فيما يتعلق ببنيته الدرامية مثلما حدث ببنية المشهد المتضمن للمقابلة الأولى التى وقعت فى اليوم السابق، وقبل وصول ثيلستينا، تعلن ميليبيا، فى حوار ذاتى رئيسى، عن مكنون نفسها وحالتها النفسية، التى أصبحت رهينة "للعاطفة المتوهجة" التى لا تطلب لها أن تخبو، وإنما تتمنى لها التخفى، تلك العاطفة التى ترجع فى تاريخها إلى ذلك اليوم الذى رأت فيه كاليستو لأول مرة، ولكن، وهذا مما يبدو لى من الأمور الهامة، رغبتها فى إخفاء عاطفتها تأتى بمثابة تكتيك محض، يكمن ، كما هو فى الوعى بدورها الاجتماعى، لا فى قرارها المسبق بالإفصاح عن عاطفتها أمام ثيلستينا، حتى تقوم هذه بمعالجتها مثلما يتضح من كلماتها التالية: « آه خادمتى الوفية لوكريثيا ! ماذا أنت قائلة عنى ؟ ماذا تظنين بعقلى، حين ترينى أعلن لك الأمر الذى ما رغبت قط فى إطلاعك عليه ؟ ! كم ستكون دهشتك لكسر كرامتى وحيائى، اللذين دائما ما حافظت عليهما كامرأة محافظة ! آه إذا ما أتيت بصحبة تلك القوادة التى تروق لى !» من المعلوم حقا لدى ميليبيا ما هو العلاج الذى يمكن لثيلستينا أن تأتيها به. وإذا ما أخذنا فى الحسبان مثل هذا الأمر، فسوف يصبح النسق الدرامى للحوار التالى أشد غرابة، ذلك الحوار الذى تترك فيه ميليبيا نفسها وقياد أمرها لثيلستينا تماما إلى المكان الى أرادت الوصول إليه، وحين تفزع ثيلستينا لحالة الإغماء التى اعترت الفتاة وتصيح بأعلى صوتها، سرعان ما تعود ميليبيا لحالتها الأولى حتى تتجنب الفضيحة التى يمكن أن تلحق بالبيت. فى هذه المقابلة تم تحديد

موعد للقاء المحبين فى منتصف الليل، عبر أبواب البيت، وما إن انصرفت ثيلستينا حتى توصى ميليبيا خادمتها لوكريثا بأن تحفظ سرها، حتى تتمكن من التمتع بحب هادئ وناعم"، الحب الذى، مثل حب كاليستو، لا علاقة له بالزواج، ويبحث عن إكمال غايته فى ذاته، خارج أى رباط اجتماعى، وأى عقد، وأى تدخل من أحد، وحتى تتمكن ميليبيا من الحصول على هذا الحب لا تتردد فى الكذب على أمها وإخفائه عن أبيها.

تسرع ثيلستينا فى البحث عن كاليستو ثم تخبره بنجاح وساطتها ونبأ الموعد غير المنتظر، وكمكافأة على هذا تتلقى العجوز سلسلة ذهبية قيمة، تفوق فى قيمتها كل ما كانت تصبو إلى حيازته، العطية التى جعلتها تفر من مكانها مسرعة، وها هو كاليستو ينتظر موعده فى شوق، دون أن يتوقف أمام مخاوف الخدم، الذين يساورهم الشك فى رصد كمين لسيدهم، وما إن أتى أجل الموعد أخيرا، حتى رأى كاليستو نفسه يحادث محبوبته، التى تقوم فى بداية الأمر، حتى تؤدى دورها كفتاة شريفة، ومحاولة منها فى التأكد من عاطفة محبوبها، بوضع العراقيل فى طريقه، حتى تلقى بنفسها فى التو، بما يلهبها من شوق كالذى يلهب محبوبها، إلى ساحة الغرام ووعد بلقاء جديد، لقاء يتم فى ساحة مفتوحة لا يفصل بينهما فيها ستار، وذلك فى تمام الساعة الثانية عشرة من الليلة التالية فى مكان منزو من بستان ميليبيا، وبينما يتحدث المحبان سويا، على ثقة من الرقابة التى يقوم بها خدم كاليستو، يبدى هؤلاء ما بداخلهم من جبن ونية فى الهرب عندما يشعرون بأدنى خطر قادم، فما هناك من شىء يربطهم بسيدهم سوى المصلحة والمنفعة، وما إن عادوا إلى المنزل، حتى تركوا سيدهم المفتون يأخذ قسطا من الراحة بعد طول سهاد فى الليالى الخالية – تلك الليالى التى تندرج تحت عباءة الزمن الخفى – ثم يتوجهون إلى ثيلستينا طالبين منها نصيبهم من الغنيمة، أنكرت عليهم العجوز ما ظنته حقا لها فحسب، بعد أن أعمى بصرها الطمع الذى يمكنه كبح فنها الإقناعى، ولا يترك له فرصة التكهن بالأخطار المحدقة بها ولا حتى ما تنطوى عليه حججها من مجافاة للصواب، يقوم سيمبرونيو فى لحظة تملكته فيها ثورة الغضب، ومدفوعا بالحقد الذى لم ينطفئ لدى بارمينو تجاه العجوز، بقتلها أمام إيليثيا، ثم ألقيا بنفسيهما من نافذة الدور العلوى حتى يتمكنا من الإفلات من براثن العدالة التى أتت على الفور على أثر سماع الأصوات العالية التى أطلقتها القوادة.

يتناقض هذا المشهد العنيف سريع الإيقاع مع بداية ونهاية المشهد التالى (الفصل الثالث عشر)، الذى يشغله حواران ذاتيان لكاليستو، يسيران فى إيقاع

بطيء للغاية. في الحوار الأول، فور قيامه من نومه، يعرب عن سروره لشكه فيما إذا كان ما مر به قد حدث له في منامه أم أنه تحدث حقا إلى ميليبيا. في الحوار الثاني، وبعد أن أخبره خدمه – كما أخبر بذلك أيضا القارئ – المستمع – والمشاهد في نفس الوقت – بموت ثيلستينا وسيمبرونيو وبارمينو، بعد أن نفذ في الأخيرين حكم الإعدام عند الصباح في الميدان العام ، حيث حملوهما إليه بين الحياة والموت على أثر قفزهما من النافذة العليا، يعرب كاليستو عن أسفه لتلك الأحداث، التي تجعل حبه معرضا للمخاطر وتنال من سمعته، حتى يتمكن بعد ذلك من غسل يديه من مصير مساعديه، «اللذين كانا سيدفعان جزاء ما فعلاه إن عاجلا أو آجلا»، ويركز كل تفكيره في موعده القريب مع ميليبيا ، معلقا خطته القادمة التي تنطوي على المسلك الذي سوف يتبعه: التظاهر بأنه قد أتى من الخارج، متظاهرا بالغيبة، أو أن يتصنَّع الجنون «حتى أتمتع بحلاوة ما ينطوي عليه حبي من لذة» وما إن جن منتصف الليل، استقبلت ميليبيا، التي كانت تنتظر في لهفة ، سيدها متخيلة آلاف المخاطر التي كان بإمكانها أن تعرقل قدومه، محبوبها كاليستو، ثم تسلم نفسها إليه في شوق وغرام «فاقدة بهذا اسم وتاج العذراء»، مناشدة إياه العودة، «لك أن تمر بباب بيتي نهاراً أو ليلا كما يحلو لك».

بعد مشهد الحب هذا من الكوميديا يأتي مشهد موت كاليستو وانتحار ميليبيا، تعرض التراجيكوميديا تطويلا لحالة الحب التي عاشها المحبان، على مدى شهر غير مطروح على خشبة المسرح، ثم تقدم مقابلة ثانية، الأخيرة ضمن سلسلة من المقابلات، التي تشهد في نهايتها موت البطلين. هناك بعض النقاد الذين عابوا على مثل هذا التطويل واعتبروه أمرا مناقضا لكل ما هو درامي، أما بالنسبة لنقاد آخرين فهذا التطويل يعد ضرورة درامية، حيث إنه مع الفصول الجديدة أصبح موت كاليستو وشخصية ميليبيا وطابعها قائمين على مسببات واضحة، مع الإشارة في الطريق بجمال المشهد الثاني للحب الذي نشأ داخل البستان، والذي يفوق المشهد الأول، ونحن أيضا مع الرأي الثاني، ونعلن موافقاتنا للرأي الذي دافع عنه مارسيل باتايون وماريا روسا ليدا دي مالكيبل، وذلك في دفاعهما عن هذا التطويل وغيره، حيث قدما الأدلة على عدم وجود أي نوع من الفصل، وإنما الصلات العديدة والتواصل، بين الفصول السابقة والأخرى الجديدة.

(ث) الجزء الثانى Segunda Parte :

بعد أن هدأت عاطفة كاليستو وانطفأ غليان دمه حين تملك ميليبيا بين يديه، وتملكه الضجر الناجم عن سعادة الجسد، يعود ليعرب عن أسفه لموت خادميه، اللذين بتنفيذ الحكم العلنى فيهما جعلا اسمه على كل لسان من العامة، وأصبح يشعر بتزايد الخطر الذى أحدق بثروته وسمعته، مما جعله يصب غيظه على القاضى الذى حكم بهذا، دون أن يأخذ فى حسبانه أنه كان خادما لوالده وتحت رعايته وحمايته، يغير فى الحال وجهة تفكيره ، ثم يعذر القاضى فيما ذهب إليه ويختلق له أسبابه، ثم يصل فى النهاية إلى نسيان هذا الموضوع المؤلم حتى يجعل كل تركيزه موجها فقط إلى تذكر اللذة الماضية ، والتمتع ولو فى الخيال بالمتعة القادمة. وبينما يهذى كاليستو، يرى الخادمان الجديدان، تريستان وسوسيا، اللذان ظناه قد غرق فى نومه، إيليثيا تدخل، مرتدية ملابس الحداد، بيت أريوسا، التى كانت تشتبك مع ثينتوريو، محبوبها، وما إن رحل هذا الأخير، حتى أحاطت إيليثيا ابنة عمها علما بموت ثيلستينا وسيمبرونيو وبارمينو، قاصة عليها، بكل موضوعية، كل ما حدث، دون أن تكون فى جانب تلك أو هذين. يأسف كل منهما لهذه الميتة، ويعتبران كاليستو وميليبيا سبب وفاة هؤلاء جميعا، المحبين اللذين يتمتعان بحبهما دون أن يشغلا بالهما بهؤلاء الذين تواروا عن الوجود ، ثم يركزان حنقهما وغيظهما خاصة على ميليبيا، كى يصلا فى النهاية إلى قرار بتغريم المحبين ثمن تلك الميتة عن طريق الانتقام لها ، بعد أن عرفتا حقيقة المقابلات الغرامية للمحبين من قبل سوسيا Sosia ثم استخدامهما لثينتوريو Centurio كأداة تنفذان بها هذا الانتقام. إنه لمن الملاحظ أن المحبين حينما أصبحا فى غير حاجة لعالم الأوغاد – الخدم والقوادة – كمن يؤدون خدمة لحبهما، لن يتركهما هذا العالم يفران من بين براثنه، حيث إنه، رغم الولاء الذى يبديه الخادمان الجديدان تجاه سيدهما، فإن العاهرات – كما ذكر باتايلون Bataillon– «سيتابعن المحبين بما تملكانه من حقد غير نبيل»(٢٥).

وبعد مرور شهر، وبينما يتحدث والدا ميليبيا عن أن الوقت قد حان لتزويجها، تقوم هذه بالحديث مع خادمتها موضحة لها أن والديها سيكونان مخطئين إذا ما ظنا أنها سوف تفعل ذلك، حيث إن العاطفة التى تشعر بها نحو كاليستو تفوق كل شىء. إنها لا تعترف لغيره بأن يكون سيدها، وبحبه فقط تريد أن تستمتع، دونما ندم إلا على ذلك الوقت الذى مر عليها دون أن تستمتع بذلك الحب، إنها لا تريد زوجا، وإنما تريد فقط

حبيبها كاليستو، ثم تنهى كلامها: "حين يغيب عنى كاليستو تغيب عنى الحياة". وهذه الكلمات تتناقض تماما مع البلاهة العمياء لأمها التى تعتقد فى براعتها، وفى جهلها بكل خطيئة وعذرية، والتى تهم ميليبيا بقطع كلماتها فى غيظ وحنق شديدين. فى هذا المشهد المزدوج يلجأ روخاص إلى استخدام تقنية التقابل، موضحا المسافة بين ما تشعر به ميليبيا حقا وتعيشه وبين ما يفكر فيه أبواها، عاملا على إبراز جهالة وفقدان البصيرة عند الأبوين بصورة فظة.

إيليثيا، التى ترفض الحداد الذى لا يفيد أحدا ويصيبها بالضرر، تهم بارتداء أفضل ثيابها، متبعة نصائح أريوسا، ثم تخرج لزيارة هذه الأخيرة حتى تقف على حقيقة المشروع المبرم مع سوسيا، وبينما هى هناك يصل هذا الأخير، ومن مخبئها، تشهد المنظر الذى تستخرج فيه أريوسا من الخادم غير الوفى خبر الوقت والليلة التى سوف يزور فيها كاليستو محبوبته ميليبيا، وبما أن الموعد سيكون هذه الليلة، تخرجان على عجل طالبتين مساعدة ثينتوريو، حتى ينتقم لهما من المحبين، وبالفعل وعدهما ثينتوريو بهذا، دون أن يفكر فى تنفيذه، ثم يودع الاثنتين «العاهرتين المترعتين بالأسباب»، بعد أن أخذ قراره بالتحلل من وعده مكلفا بعض أقرانه بأن يحدثوا نوعا من الضوضاء يزعج المحبين ويضطرهما إلى الفرار ثم الخلود إلى النوم.

ويتجمع المحبون مرة أخرى فى مشهد من أجمل مشاهد الحب فى المسرح الإسبانى، نجد أن الضوضاء التى أحدثها أصدقاء ثينتوريو، بعد أن فزعوا – على عكس ما كانوا يأملون – لشجاعة سوسيا وتريستان، تقطع على المحبين متعتهما، وهنا هرع كاليستو، نظرا لخوفه على خادميه الشابين، ليمد إليهما يد المساعدة، وبينما هو مسرع تنزلق إحدى قدميه على السلم فيهوى من أعلى ليلقى حتفه فى الحال، وذلك إلى جوار السور الذى دفعته عاطفته الغرامية إلى تسلقه، وهنا يبدو اليأس والقنوط على وجه ميليبيا، وبعد ذلك بساعات، عند طلوع الفجر، صعدت إلى أعلى البرج الكائن بمنزلها بعد إقصائها عمداً لوالدها وخادمتها ، وحين أصبحت فى قمة البرج نظرت إلى بليبيريو Pleberio وأحاطته علما بما حدث وبقرار انتحارها ، ثم ألقت بنفسها إلى هوة سحيقة. ينتهى الحدث بالبكاء الحزين لبليبيريو. بكاء يتخلله كم من التساؤلات التى لم تجد لها إجابة على ما يبدو، الحدث الذى، منذ بدايته، قادهما بلا شفقة إلى نهاية مؤلمة، فهما ضحايا الطمع الذى ملأ قلبيهما، والجشع، ومصالحهما الأنانية،

وعاطفتهما التى أطلق لها العنان، وكذلك فهما ضحايا هذا العالم الفوضوى الذى تمثل فيهما ، والذى حمل فى طياته بداية فنائهما.

لعله بمقدورنا أن نقول إن العاطفة التى ظهرت على صفحات لاثيلستينا، إلهة الفوضى، المالكة الحقة لكل حياة فردية، تسمو إلى درجة القدر. إن كل شخص فى الترجيكوميديا قادر على التملك والفوز ، أو أن يكون ملكا للآخرين ومهزوما من قبل ما قدر عليه. القدر الملازم للذات والذى بإمكانه أن يجعل ثمرة الحياة الشخصية كامنة. فى النهاية المدمرة لكل إنسان، وهكذا فإن العاطفة والقدر هما، فى الحقيقة، يمثلان قناعا مأساويا واحدا، أما الرب، الذى يتم التوسل إليه والحضور، بصورةٍ تهكمية، لتكون له الكلمة الأخيرة فيما يتعلق بنهاية كل شخص، والتى لا علاقة لها بأى ناحية دينية، ولا تناغم بينها، بالتالى، وبين الغايات الربانية، أو باعتباره شاهدا لعجز الذات، والتى لا تعدو أن تكون مجرد شكل لرغبة فوضوية وجنون عميق، فإنه يغيب عن هذه المدينة الإنسانية التى تتواجد بداخلها لاثيلستينا.

يقدم لنا روخاص، وهو الشاهد على هذا العالم المتأزم فى نهايات القرن الخامس عشر، والمعكوس على صفحات التراجيكوميديا، بضع حيوات إنسانية بلغت فرديتها حدًا كبيرا، يلجأ كل منها إلى قانونه الخاص، الذى لم يكن أبدا يمثل القانون العام المشترك، وكل شخص من هؤلاء الأفراد، سواء من عالم الغوغاء أو الخدم أو من عالم السادة، يعيش تحركه نزعاته الشخصية، والتى يستخدم من أجل تحقيقها، حين تدعو الضرورة إلى ذلك، الآخرين كأدوات بسيطة فى خدمة أغراضه الخاصة، مخالفا كل القواعد الدينية والأخلاقية، وأما بالنسبة لسلوكياتهم، نظرا للتكثيف والقيمة المطلقة للمضمون المستقل لرغباتهم، التى انطلقت فى سبيل الحصول على أهدافهم الخاصة، فإنها تمثل تعبيرا عن الفوضى العميقة التى تجتاح الضمائر، وصفحة تظهر على خطوطها معالم تلك «الفوضى للمعايير الأخلاقية»، التى تحدث عنها بصواب الناقد باتايلون Bataillo[٢٧]. والآن حسنا، فعلى الرغم من أصالة النية الأخلاقية عند روخاص ومثالية الحدث المعروض، الحدث الذى ينطوى على نهاية قائمة على درس أخلاقى عال، فلا يقل عنها أهمية وأصالة إدراج تلك النية فى إطار نظرة واقعية أوسع تنتشر على الدوام بين طيات العمل ما تنطوى عليه من معانى أخلاقية بسيطة. لم يكن الكاتب يهدف فقط من وراء خلق الشخوص أن يكون عملهم تعليميا، ولا أيضا تجسيداً (كما يرى جيلمان)

لنظرة عامة عن الحياة الإنسانية باعتبارها فوضى وعبث، وثمرة لـ "Welttanschauung" الذى يرى العالم على أنه صراع بين متناقضات، وحقل ميتافيزيقى لكل ما هو متناقض. يقدم لنا روخاص، منطلقا من الحقيقة والواقع المحددين للفترة الزمنية التى يعيشها، وليس للواقع والتراث الأدبى المعاصر - وفقا لما أصاب فى رؤيته لويس ألبورج فى الفصل الجيد الذى خصصه لثيلستينا - (٢٨) أشخاصا تظهر عليهم الفردية الناجمة عن الرغبات الشخصية، أعطى كل منهم طباعا فردية متهمة، هؤلاء الأشخاص يعدون بمثابة علامات دالة على الفوضى العميقة، وكذلك فهم تعبير عن طرائق سلوكية تتأصل جذورها فى تكسيرهم الدائم لنظام القواعد المشتركة (الاجتماعية والأخلاقية والدينية) وخرقهم لها، حيث ، باعتبارهم أفرادا وبسبب فرديتهم هذه، يقومون بتجاوزها فى كل مكان وعلى كل المستويات، إن روخاص يقدم تعبيرا عن انشغاله الكبير، وحيرته العميقة، ونظرته الوضاءة لعالم تاريخى محدد - عالمه هو - فى حالة توازن غير ثابت، والذى يتواجد فى حالة تدهور كاملة وتأزم لكل القيم ، كما يشير إلى المخاطر الملازمة لذلك والكارثة الغائية التى هى بمثابة الأجل المشئوم إذا ما أصر المجتمع - رجالا ونساء، أيا كانت الحالة الاجتماعية التى هم عليها أو طبقتهم أو عمرهم - على نهج سلوك أشبه بالنماذج «المثالية» - بمثالية ليست فقط مثالية أخلاقية - التى وردت فى عمله التراجيكوميدى هذا، كلهم، بلا استثناء ، بعيدين، أى، مبعدين عن كل قاعدة مشتركة وكل نظام للقواعد، ومنغمسين فقط فى بحور شهواتهم ومصالحهم، ومطامعهم، ورغباتهم الشخصية، ولهذا فينشأ الصراع بينهم ويقفون موقف المعارضة من الخير العام الذى تقوم على أساسه أى بنية اجتماعية متناغمة. إن «قصة الحب» التى تمثل نواة مضمون الحدث لا تعد غاية فى ذاتها، وإنما هى المحرك للقصة العامة لعالمه وزمانه.

إن الغموض الذى تحفل به لاثيلستينا على الدوام، هذا بالإضافة إلى بنيتها الثنائية (المزدوجة)، التى تبرز على كل مستويات العمل، يكمن بالضبط، فيما نرى، فى نفس الغموض الذى يكتنف العمل الخلاق الذى يبرز الشر بغرض إطلاق تحذير تعليمى - أخلاقى، أى، لتجنبه، ولكنه، فى نفس الوقت وبنفس الأهمية، يرفض كل إيجاز أخلاقى فى إبراز الشخوص وما لها من طبائع ، ويقترح أشخاصا أعطوا الوجود الفردى، الذى يعد ذا مغزى وقيمة فى نفسه - ليس فقط لما يملكونه من مثالية - وقادرين، باعتبارهم يمثلون عالما فوضويا يبدو فيهم هم ويمثلون ضحاياه، على إثارة الشفقة لدى القارىء، بالإضافة إلى لومهم، حيث يدخلون أيضا فى دائرة المذنبين.

لابد أن نأخذ فى حسباننا – من الناحية الدياليكتيكية – عند قراءتنا لثيلستينا ليس فقط ذلك التنبيه الأولىّ، الذى يقضى بأن العمل قد تم تأليفه بغرض توبيخ المحبين المجنونين، اللذين لم يحققا نجاحا فيما أبدياه من أهواء طائشة، ويوجهان النداء إلى «صديقاتهما ويخبرانهن بألوهيتهن...» ، وإنما أيضا هذين البيتين الأخيرين للنسخة قبل الأخيرة للمنقح ألونصو دى بروآثا Alonso de Proaza (المدخلة فى طبعة بالنثيا، ١٥١٤) التى يقال فيها : «أتوسل إليك أن تبكى / أيها القارىء المتعقّل / لتلك النهاية المأساوية التى وصل إليها الجميع» إنه فى حالة قبول الغاية الأخلاقية لهذه التراجيكوميديا على أنها الوسيلة الوحيدة لتفسيرها أو رفض هذا كلية نكون قد نحّينا البنية الأساسية الدياليكتية للعمل. «لا أريد أن أُدهش – كتب ذلك روخاص فى المقدمة – إذا ما أصبح هذا العمل محطا للصراع أو النزال بين قرائه ليصبح كل منهم هائما فى واد، حتى يصدر حكمه عليه وفقا لما تمليه عليه إرادته ورغبته، فبعضهم سيقول بأن العمل مُطَوَّل ، وآخرون يصفونه بالإيجاز، وغيرهم يرونه ظريفا ، والبعض الآخر غامضا بالدرجة التى تُبدى العمل راجعا إلى مصدر واحد رغم كل هذه الاختلافات. وبهذا يصبح العمل بالإضافة إلى الأعمال الأخرى الموجودة بهذا العالم، مدرجا تحت راية هذا الحكم الجيد: إن حياة الناس جميعا منذ ولادتهم وحتى تشتعل رؤوسهم شيبا، هى حرب مستعرة. ثم يضيف بعد ذلك : "وهكذا فحين يتجمع عشرة أفراد لسماع هذه الكوميديا، مع اختلاف وجهات نظرهم وأوضاعهم، كما يحدث عادة، فمن ذا الذى عساه أن ينكر وجود خلاف حول أشياء عادة ما تفهم بطرائق قددا؟ بطرائق عديدة لا بواحدة فقط".

وقع تقليد لثيلستينا فى القرن السادس عشر من قبل العديد من المؤلفين والكثير من الأعمال مجهولة المؤلف[٢٩]، وما وجد بين أولئك الذين أقدموا على تقليدها واحد تمتع بعبقرية كافية تمكنه من تناول كل الثراء الدرامى الأيديولوجى لهذا العمل الكبير والخارق للعادة. كان الجميع يميل إلى تقليد ما هو أقل عمقا، مركزين اهتمامهم وإصرارهم على إعادة عرض سطحى للبيئة الغوغائية لجماعة الخطيئة والمرح، وذلك العالم الوقح والبذىء، عالم ثيلستينا وأشياعها. كانت ثيلستينا الأولى التى احتلت المكانة الأولى فى اهتماماتهم، ولكنها لم تكن، من ثم، ثيلستينا المعقدة الثرية التى رسمها روخاص، وإنما جاءت خيالا سطحيا لها، حالمة أو شيطانية، ولكنها دائما ما تظهر عارية من إنسانيتها العميقة، وأمام ثيلستينا هذه احتل المكانة الثانية كل من كاليستو ومليبيا، وبالنسبة للوحدة الفنية للعمل الذى أخرجه روخاص فقد باتت مكسورة هكذا، وفقدت درسا أدبيا ودراميا عظيما .

لقد سار المسرح الإسباني في سبل عدة واستمرت ثيلستينا داخل تاريخ هذا المسرح كعمل بارع، وهذا أمر أكيد، إلا أنه أصبح منعزلا، وفريدا، ودون أن يفسح المجال أمام ميلاد لهذا البعد الجديد للظاهرة الدرامية التي طويت بين أجنحته، ولم تتحول إلى مدرسة ولا إلى تقليد وتراث داخل الأدب الدرامي الإسباني.

(٣) تورّس نا آرو وخيل بيثنتي Torres Naharro y Gil Vicente :

١ - تورس ناآرو Torres Naharro :

لا نكاد نعلم شيئا عن حياة بارتولوميي تورس ناآرّو ، إلا أنه عاش وكتب في إيطاليا، في بلاط روما ونابولي، حيث كان على اتصال مباشر بالحياة المسرحية والأسلوب الدرامي الإيطاليين . يتكون إنتاجه المسرحي من: حوار ميلاد المسيح Diálogo de Nacimiento، يسير فيه على نهج مدرسة سالامنكة التي رأسها خوان ديل إنثينا ولوكاس فيرنانديث ، وكذلك ثمانية أعمال كوميدية فيما بين ١٥٠٧ ، ١٥٢٠ . قام الكاتب - تورس ناآرو - بنشر ستة من هذه الأعمال في كتاب بعنوان: بروبايادیا عام ١٥١٧[٣٠].

النظرية الدرامية Teoria dramática :

إن أول ما يلفت النظر عند تورس ناآرو هو ولعه الدرامي، الذي كان صفة لازمة له، الأمر الذي جعله يدلي بآرائه حول ما كتبه من أعمال. بالنسبة له لا تعد الكتابة المسرحية وظيفة هامشية، ونُحس حين نقرأ المقدمة التي أتى بها في صدر كتابه، بأنه قد أخذ مهنته ككاتب درامي مأخذ الجد، وخصص ساعات طويلة للتأمل حول فن الكتابة المسرحية، في جوانبه النظرية والعملية على حد سواء. هذا الاهتمام الذي أبداه الكاتب بتوضيحه لنفسه قوانين ومبادئ ما أفرزه قلمه من أعمال قد صنع منه، داخل إطار الفن الدرامي الأوروبي في بدايات القرن السادس عشر، شخصية هامة حقا وواحدا من كتاب المسرح أمكنه أن يطرح على نفسه، في حد معين، ضرورة الجمع بين النظرية والتطبيق. مثل هذا الموقف يتسم، من الناحية التاريخية بحيازة قيمة عالية. فها هو

تورس ناأروَ الذى قد تعرف مباشرة على المسرح الإيطالى يولى اهتماماً كبيرا بتقليد ونقل الكوميديا الكلاسيكية التى كتبها كل من تيرينثيو Terencio وبلوتو Plauto إلى أوضاع جديدة، ورغم علمه الراسخ بهذه الكوميديا اللاتينية، فلا يعد مقلدا كبيرا للإيطاليين، وعن هذا تتحدث تواريخ إنتاجه الدرامى بدرجة جيدة وواضحة، باعتباره مبدع الكوميديا النهضوية الجديدة، وكذلك، فإن تأثير المناخ المسرحى الإيطالى كان له عظيم الأثر، بصورة قاطعة وهامة، على تورّس ناأرّو أكثر من التأثير الذى تركه عليه الإنتاج المسرحى الإيطالى. فى هذا الإطار، فإن هذا الإسبانى المهاجر يتواجد داخل إطار المسرح الإسبانى نظراً للأهمية التى تتمتع بها أعماله الكوميدية فى عملية تطوير فننا المسرحى، وكذلك فإن له مكانا بين أركان المسرح الإيطالى وذلك للملاءمة التى تجمع بين أعماله وبين هذا المسرح ، وبما كان لها من إسهامات على الفن الدرامى المعاصر. وللأسف، ففى تواريخ المسرح الأوروبى أو العالمى التى صاغها الكتاب الإنجليز والفرنسيون والإيطاليون، فى مرات عدة نظراً لنقص المعلومات، ومرات أخرى لغيبة الاهتمام، وأحيانا ثالثة بسبب خدمة بعض العادات المرعية والهياكل التراثية، نجد أن هناك إهمالا للدلالة الصحيحة للمسرح الإسبانى وإدراجه ضمن الإطار العام للمسرح الأوروبى، دارسين إياه باعتباره ظاهرة غريبة وجانبية. ويكفينا هنا على سبيل المثال تاريخ المسرح العالمى لألارديس نيكول Allardyce Nicoll الذى نشر عام ١٩٤٦ ، عن طريق دار النشر المعروفة باسم أجيلار Aguilar المعيب والمزييف، حتى لا نقول كلاما آخر فى كل ما يتعلق بالمسرح الإسبانى.

إن إبراز ما نجده فى النظرية الدرامية عند تورّس ناأرّو، كموقف أساسى، هو رغبته فى تجاوز المفاهيم الكلاسيكية، التى تم تداولها كعملة مكينة بين الكتاب الإيطاليين، وفى بعض الأحيان، نراه يضع ما توصل إليه من تعريفات فى مواجهة الأخرى القديمة، وعليه، فنراه يكتب بهذ ه الطريقة ، معرفا الكوميديا: "أود الآن أن أبوح برأيى، بعد أن عرضتُ رأى الآخرين، وما الكوميديا سوى فن عبقرى يشتمل على أحداث جيدة ومرحة يتناقشها عدد من الأشخاص». وفيما يتعلق بتقسيم الكوميديا إلى خمسة فصول، وفقا لنظرية هوراس، يقول: "لا يبدو لى الأمر حسنا فحسب، وإنما هو هام وضرورى للغاية، على الرغم من أننى أطلق عليها اسما آخر "Jornadas" (مراحل) حيث تبدو لى مراحل للراحة أكثر من أى شىء آخر". ها هو، إذن – وهذا هو ما أردت أن أبرزه – كاتب درامى لا يقبل، حين يهم بكتابة نظريته، ما وجده بين يديه

ثم يصمت، وإنما يحاول أن يُحدث نوعا من التوافق بينه وبين ما لديه من أفكار، عن طريق النقد، أو يستبدله بغيره من الأفكار الجديدة. هذالاسم الموقف إزاء ما هو كلاسيكي، غير المحقر، لا يعد ملمحا قاصرا فقط على تورّس ناآرّو، وإنما، عامة، هو موقف ينسحب على عصر النهضة الإسباني، وبالتالي على الكتاب الدراميين الإسبان.

لنواصل عرضنا لبعض أفكاره الدرامية. فيما يتعلق بعدد الشخصيات: "فى رأيى لابد أن يكون عدد الشخصيات التى تلعب دورها فى العمل الدرامى معقولا، فلا يكون بالقليل مما يجعل الاحتفالية صمّاء، ولا بالكثير الذى يؤدى إلى الخلط والبلبلة، على الرغم من إن عدد الأشخاص فى عملنا الكوميدى تينياريا Tinellaria قد وصل إلى عشرين، حيث أن موضوعها لا يتطلب أقل من ذلك، والعدد الذى أراه مناسبا يتراوح بين ستة واثنى عشر شخصا". على الرغم من أنه يبذل جهده لوضع قاعدة، إلا أنه يتجاهلها إذا ما كان موضوع العمل المسرحى يتطلب ذلك، الأمر الذى يدفعه إلى إخضاع عدد الأشخاص – وهو الأمر المنطقى من الناحية الدرامية الفنية – إلى المتطلبات الداخلية للموضوع الدرامى، جاعلا بهذا كل قاعدة نسبية، وداعيا فى زمانه، الذى يعد زمن التقنيين، فيما يتعلق بالمسرح، إلى الحرية الفنية المفهومة جيدا، كما سيفعل فيما بعد لوبى دى بيجا Lope de Vega ، ونجده يتبنى نفس الإطار فيما يقوله عن بنية العمل المسرحى. يشير إلى جزئين فى العمل الكوميدى: المقدمة Introito والمضمون Argumento ، إلا أنه يضيف: "وإذا ما رأيتم أن هناك ضرورة تدعو إلى إبقاء كل جزء على ما هو عليه، فهناك حرية كاملة للمتعقلين للإضافة والحذف" . أمن طلب لاحترام حرية الإبداع أكثر من ذلك والمناداة بنقد أقل تزمتا أكثر من هذا؟ كما يُنَظِّر أيضا للديكور، فيرى أنه من الأمور الضرورية، وهو يفهم الديكور على أنه: "تواصل حق مع المادة، مع الأخذ فى الاعتبار ضرورة إعطاء كل ذى حق حقه".

وأخيرا، وحتى ننتهى من هذا التقديم الموجز للنظرية الدرامية لمؤلفنا، يتبقى ما اقتراحه، بعد مناقشته لمسألة الأصول والأجناس المتعلقة بالكوميديا، والذى يتلخص فى قوله: "فيما يتعلق بأجناس الكوميديا، أرى كفاية نوعين فقط للغتنا القشتالية: الكوميديا الواقعية Camedia a noticia والكوميديا الخيالية Comedia a fantasía ، ونعنى بالأولى الكوميديا المشاهد ، الواقعة حقا على أرض الواقع، مثلما هو الأمر فى :

جمع من الجنود Soldadesca وتينيّاريا Tinellaria . ونعنى بالثانية، المتخيلة أو المصطنعة التى تحتوى على هيئة أشبه بالحقيقة رغم مغايرتها لها، كما هو الحال فى سيرافنيا Serafina ومينيا Menea .

الإنتاج المسرحى La Obra Teatral :

إن أول ما يدهشنا فى أعماله الكوميدية الواقعية هو إجادته الرائعة لكتابة الحوار، وفى هذه الأعمال، التى تخلو من الحدث، نجد الحوار السريع الذى يدور على لسان شخصياته يمثل أساس العمل كله، حوار يأتى فى خدمة قصد هجائى، ينطبق على الواقع المعالج دراميا: مطبخ كاردينال، فى تينياريا Tinellaria ، البيئة العسكرية الغوغائية لأحد الأمكنة القريبة من روما، فى جمع من الجنود Soldadesca ليس هناك من أبطال، كل الأشخاص متساوون فى القيمة، إذ ليس من المهم أن نعرف من هم ولا ماذا يفعلون، وإنما ماذا يقولون، فعبر الكلمات التى يطلقونها تبرز أمامنا مشاهد من حياة الغوغاء والسفلة، الدنيئة فى جوانبها المادية ، ويأخذها المؤلف فى حسبانه ثم ينقلها – إشارة وكلامًا – بإخلاص يضاهى الواقع. إن هذا الانطباع عن الحياة الملتقطة بصورة مباشرة، حيث يتبادل عدد من الأشخاص البؤساء الكلمات والإشارات، البؤساء ، من الناحيتين الأخلاقية والاجتماعية، هو الذى يلفت انتباهنا. فى مطبخ الكاردينال يلزم الكاتب شخصياته بالحديث بلغات عديدة (الإسبانية والكتلانية والإيطالية والفرنسية والبرتغالية)، وفقا لجنسية كل منهم. وهذا المزيج من اللغات المختلفة يصبح فى خدمة تزايد الخلط لهذه البلبلة الخانقة، والتى يبدو فيها كل إنسان مهتمًا بما يلزمه فقط، تحركه غرائز ومصالح أوليّة، حيث لا احترام لأى شىء أو أحد. ويبدو أن تورّس نارّو يُبدى سعادة بتقديم هذا الإطار الحياتى الذى تختلط فيه الألوان يكتنفه الغموض واللبس، الحياة اللابطولية واللاقصريّة الواقعة فى قبضة الخيوط الغليظة للعواطف الأولية وغيرها من الآلام: الجوع، والشبق، وحب المال. إنه لمن الغريب التفكير بأن يكون مسرح الغوغاء هذا قد كتب ليعرض على خشبة المسرح أمام جمهور القصور الذى يتمتع بنوع من الثقافة، والذى تواجد بين صفوفه كاردينالات ، وأمكن فى بعض الأحيان أن نشاهد بينه حضورا للبابا ليون العاشر. فى المقدمة التى تسبق عمله تينيّاريا يقول تورّس نارّو ، متوجها إلى هذا الجمهور:

وفى رأيى
أن الذين بإمكانهم الفهم
سوف يفوزون بالجنة ،
ولا يقتصر الأمر فقط على المتعة ،
وإنما هناك إعلان هام وعظيم ،
هناك متعة أكبر
تكمل بحضور السادة الكبار:

. . .

إذا ما انتظرتم
سنقوم بدورنا ،
كما ترون الآن ؛
حتى تضحكون منه هنا ،
وتتناقشونه فى البيت .

كما نرى، فإن المؤلف يعترف هنا بهدفه المزدوج: التسلية والإدانة. إنه لمن الصعب علينا اليوم التفكير فى إمكانية أن تثير مثل تلك المشاهد الضحك حقا، ومع هذا، فأغلب الظن أنها كانت مدعاة لذلك، مما يترك أمامنا، دونما طرح من جانب المؤلف، الأبواب مفتوحة على مصاريعها لنتعرف على الحساسية التى كان يتمتع بها المشاهد فى عصر النهضة. لقد بدأت صورة "المرح" النهضوى تتلاشى من أمامنا فجأة ليحل محلها شكل آخر غير غرامى.

يكمن الإسهام الكبير الذى شارك به هذان العملان فى تاريخ المسرح الإسبانى، بالإضافة إلى النقل الفنى للواقع المرئى، فى أستاذية الحوار التى لا ريب فيها، الحوار دائم الحيوية والسرعة.

كما يكمن الإنجاز الأكبر لتورّس ناأرّو، مع هذا، فى مجال الكوميديا الخيالية Co-medias a fantasía ، الأعمال التى تناولت العادات المدنية واشتملت على محرك أساسى درامى هو الحب ، وفيها يظهر إصرار كبير على الحصول على دسيسة محكمة

جيدا، تعمل الشخصيات في خدمتها. ويمكن تأكيد، من الآن، أن دراسة الشخصيات والعواطف تأتى فى درجة أدنى وتحتل أهمية ثانوية، وعلى النقيض من ذلك، فإن ما يتمتع بأهمية حقيقية، من خلال وجهة نظر تاريخ المسرح الإسبانى، هو الإيقاع الدرامى الذى حصل عليه تورّس ناآرّو. تتميز حوارات الشخصيات بالقناعة والإيجاز، لا إفراط فيها قط، تأتى متوائمة مع الشخصيات والمواقف على حد سواء. فى هذه اللغة، الفاعلة دراميا، قليلة الخطابية أو الغنائية، المناسبة للحدث تماما، والتى تبدى لنا تورّس ناآرّو فى صورة ذلك الكاتب الدرامى الذى يجيد ما نطلق عليه اليوم «المهنة» Oficio ، ولا يعد مثل هذا الأمر قليلا إذا ما أخذنا فى الاعتبار التاريخ الذى كتب فيه تورّس ناآرّو أعماله، حيث يبدو لنا، إذن - وهو الأمر الذى أود التشديد عليه - فى شكل بناء جيد للأعمال المسرحية ، وبالتحديد فى مرحلة من مراحل المسرح الأوروبى تتميز بالبحث اليائس عن شكل درامى جديد يسمح بالتعبير عن مواقف وتطلعات جديدة، يصبح الدور التاريخى الذى يلعبه مؤلفنا على درجة كبيرة من الأهمية فى تاريخ الدراما، مثلما هو الحال فى تاريخ أى من الأجناس الأدبية، نجد أن إحدى المهام المشوقة التى يقوم بها الناقد هى مواصلة هذا الكفاح، المليء بالانتصارات البسيطة والفشل الكبير، والذى يتبناه الكاتب من أجل العثور على الشكل المناسب له أو، من الأفضل، الشكل الذى يسمح بالتعبير الفنى عن الطريقة الجديدة لمواكبتها للواقع، هذا الكفاح لا يصدر عن فرد بعينه فقط ، وإنما هو كفاح جيل بأكمله أو كفاح أجيال أدبية متعاقبة. إن المهمة التى أنهاها كاتبنا بشرف هى ما يلى: أنه عثر على شكل جديد ، ومن خلال ذلك علينا أن نحكم عليه ونقومه، وليس من خلال الشخصيات التى أبدعها، حيث إنه لم يخلق لنا أية شخصية عظيمة أو عمل كبير، وما أتت الشخصيات الكبيرة والأعمال العظيمة إلا فيما بعد، سواء فى إسبانيا أو إنجلترا أو حتى فى فرنسا. وهذه «البعدية» تصب كل ما بها من معنى فى العمل الذى قام به هؤلاء الكتاب الذين، بمجهودهم وإنجازاتهم، جعلوا مثل هذا الأمر ممكنا بين الأعمال الكوميدية الخيالية " Comedias a fantasía" لتورّس ناآرّو عادة ما يبرز عمله: كوميديا إيمينيا Comedia Himenea، والتى توصف بأنها من الأعمال التى قدمت لكتابات لوبى دى بيجا ، وأصبحت نموذجا أوليًا لكوميديا السيف والمعطف التى ظهرت فى مسرحنا خلال الفترة الذهبية. تكمن أهميتها التاريخية وقيمتها الفنية، فى رأيى، فى وضوح الحبكة الدرامية، الأمر الذى يعنى، فى المقام الأول، اقتصاداً وكثافة للمواقف الدرامية.

يأتى الحدث خاضعا لنظام شكلى يرفض كل ما من شأنه أن يمثل شيئا غير نافع، عارضا غنائيا أو روائيا، استطرادا يتنافى مع الدراما - الأمر الذى كان متوافرا فى جزء كبير من مسرح القرن السادس عشر. مثل هذا الاستبعاد لكل ما هو غير درامى، وهذه الإصابة فى ايجاد توازن بكل إمعان، بين الحدث والحوار، هو الذى جعل من هذا العمل معلما هاما فى تاريخ المسرح الإسبانى. على صفحات هذا العمل ظهرت شخصيات سيكون لها مكانة سامية: المحب (البطل) والمحبوبة (البطلة) إلى جوار أخيها الذى يمثل الغيرة على الشرف العائلى، وينشأ النزاع بين هذه الصفوة من الشخصيات، وبين التمازج بين موضوع الحب وموضوع الشرف اللذين لم يصلا بعد إلى مكانة عالية، إلى درجة الأساطير الدرامية، إلا أنهما يتميزان بفعالية مسرحية لا ريب فيها.

وإلى جانب الشخصيات الثلاث الرئيسية، يظهر الخدم، باعتبارهم أشخاصا تكميلية أو صورة مناقضة لها، الخدم الذين، كما هو الحال فى بقية أعمال تورس نأرو، يقفون فى منتصف الطريق بين أولئك الخدم الذين وضعوا فى قالب فردى واجتماعى بدرجة كبيرة فى التراجيكوميديا المعروفة باسم لاثيلستينا وأقرانهم الذين يمثلون أنماطا فردية غير اجتماعية بالنسبة للمسرح الذى ظهر فى العصر الذهبى. ما كانوا يدافعون بشراسة عن مصالحهم ، وكذلك ، فما كانوا يستخدمون عواطفهم بالطريقة التى تتعارض مع مصالح وعواطف أسيادهم، مثلما وقع فى لاثيلستينا، كما لا يمثلون بعد الشخصية الدرامية الهامة والمحددة الملامح من الناحية الفنية ضمن الإطار العام للدراما الوطنية. فى أعمال تورّس نأرّو نجد الخدم يتمتعون، من ثم، بدرجة عالية من الأهمية باعتبارهم الروح المحرك للحدث، ولكن، بدرجة قليلة، على نفس النمط الذى وقع فى كوميديا بلوتو Plauto وتيرينثيو Terencio

فى معظم أعمال مؤلفنا نلحظ الأهمية التى يوليها الأشخاص للمال، وخاصة الخدم، وعلى الرغم من أن الكوميديا إيمينيا (كوميديا الزفاف) ترسم لنا بشكل جيد صورة للخادم الأمين، فبالإمكان القول بأنه، عامة، يمثل الأمل البعيد بعض الشىء الذى ينطوى على البشارة، لا على الإخلاص، نوعا من المحرك بالنسبة لأولئك الخدم. هناك مشهد فى الكوميديا أكيلانا Comedia Aquilana يجدر بنا التوقف عنده برهة من أجل إبراز التوتر القائم بين السيد والخادم. فيليثينا Felicina ، ابنة ملك إسبانيا، على وشك أن تلقى بنفسها فى هوة الانتحار حتى تتخلص من الآلام التى سببها لها الحب،

أما ديليتا Dileta، خادمتها، فتصل بالخبر الذى ينقذها ويقدم إليها السعادة. وقبل أن تزف إليها ما أتت به من أخبار تطلب منها العفو، والركوع على الأرض، وأن تقبل يدها، وأن تقوم بدور الخادمة للحظة.

على مدى هذا المشهد يصبح بإمكاننا أن نرى المتعة التى تشعر بها الخادمة فى إذلال مخدومتها، فتنتقم بهذا للنقص الاجتماعى الذى أجبرت عليه من جراء وضعها الاجتماعى، وهو ما يدل على أن مثل هذا النقص غير مقبول على أنه وضع طبيعى بأى حال من الأحوال. هذا المشهد الذى تقوم فيه الخادمة بإذلال سيدتها بقسوة، تلك السيدة التى هى ابنة لملك إسبانيا ، من الصعب، بل من المستحيل، العثور على مثله فى المسرح اللاحق الذى توارى فيه الحقد الاجتماعى الذى كان يبديه الخادم كواقع درامى. وفى خدم آخرين، على سبيل المثال ، لينيثيو فى الكوميديا سيرافينا (الملائكية)، نجد تناقضا ظاهرا، والذى تم تناوله بأستاذية فى لاثيلستينا، بين الكلمة والسلوك لدى الخادم ، بين النصائح التى يسديها لسيده والأقوال الصادرة عنه، بين النظرية والتطبيق. وبنفس الطريقة، نعثر على تناقض آخر فى شخصية الأبطال من الرجال، هذا بالإضافة إلى حالة من عدم التناغم، وذلك فيما يتعلق بعالم الحب، بين كلماتهم المهذبة ونواياهم الجنسية، وتأتى البلاغة الغرامية التى يتحدث بها المحب إلى محبوبته لتغطى حاجته الجنسية الجامحة. هذا العالم المزدوج - الكلمة المعسولة الغريزة الجنسية - تحددان سلوك المحب، كما سيحدث بعد ذلك فى مسرح القرن السابع عشر، حيث تنضم الحاجة العاجلة لإشباع الرغبة الجنسية إلى مثالية الكلام. فى هذا الإطار نجد أن تورّس ناأرّو يتقدم أيضا كتاب الفترة الذهبية.

ليس مستغربا أن يكون النظام الدرامى تورّس ناأرّو ذا تأثير قوى فى معاصريه ، وأن آثاره وبصماته توجد على صفحات الأعمال الكوميدية العديدة على طول النصف الأول من القرن السادس عشر وبعض من القرن الذى يليه، وكذلك فيما يمكن أن نعتبره من أكثر الأمور أولية عند مؤلفنا: المقدمات، التى كان يتلوها أحد الرعاة، ونراها فى بداية أعماله التى ألفها . المقدمات التى أتت عارية من أى مهمة درامية فى بنية العمل، وكانت وظيفتها تنحصر فى مساعدة الجمهور على تركيز اهتمامه فيما يقدم أمامه على خشبة المسرح. كانت هذه المقدمة تمثل نوعا من الجسر الممدود بين العالم اليومى المعيش - عالم الجمهور - وعالم الخيال - عالم الحدث المسرحى. وعلى كلٍّ، فإن الراعى الذى يأخذ على عاتقه إذاعة المقدمة، ولغته وما يتلفظ به تمثل فى مجموعها نوعا من بطاقة الانضمام إلى مسرح مدرسة سالامنكا.

٢- خيل بيثنتي Gil Vicente :

ولد خيل بيثنتي وأمضى حياته بالبرتغال، وينتمي ، باعتباره كاتبا مسرحيا ، إلى نفس الإطار الثقافي الذي ولد فيه ، كما يبدي تأثرا بمسرح مجموعة سالامنكا التي ترأسها خوان ديل إنثينا ومسرح مجموعة اكستريما دورا - الإيطالية التي ترأسها تورّس نارّوا . وتمنعنا استحالة تحديد التسلسل التاريخي لأعماله من تحديد ما إذا كان خيل بيثنتي أو تورّس نارّوا هو الذي استخدم لأول مرة أساليب درامية معينة أو ذلك الزخم النوعي من الأفكار، ولكن هذه الاستحالة النقدية في تحديد أوليّات الأشياء تجعلنا نرى، في الجانب المقابل، التقارب بين نقاط الانطلاق، وماهية المادة الموروثة، في نفس الوقت الذي لا تتجاس فيه إنجازاتهم الغائية.

كتب خيل بيثنتي مسرحه في الفترة بين ١٥٠٢ - ١٥٣٦ ، وعلى مدى هذه السنوات تمكن من كتابة أربعة وأربعين عملا - دون حساب للأعمال التي فقدت - منها أحد عشر عملا باللغة القشتالية، وخمسة عشر بالبرتغالية والبقية المتبقية باللغتين. وقد تساءل نقاد خيل بيثنتي في بعض الأحيان عن السبب الذي دفعه إلى الكتابة باللغة القشتالية حينا، والبرتغالية حينا آخر، وفي حين ثالث كتب باللغتين معا. أحد هؤلاء النقاد ، باول تيسير Paul Teyssier [٣١]، يشير إلى ثلاثة مبادىء بإمكانها أن تحدد أسباب هذا الاختيار عند الكاتب للغة دون الأخرى، أو للاثنين معا. نسوق هنا ملخصا لرأي تيسير: المبدأ الأول : التراث الأدبي. فعندما بدأ خيل بيثنتي الكتابة المسرحية وجد أمامه أعمال خوان ديل إنثينا ولوكاس فيرنانديث، فانطلق من قاعدتيهما مقلدا اللهجة العامية لأبناء سالامنكا، وبعد ذلك، حين أصبح يملك زمام أسلوبه الدرامي الخاص ، بدأ يكتب بالقشتالية : دون دواردوس Don Duardos وأماديس دي جاولا Amadis de Gaula ، التي تمتد جذورها إلى أرض كتب الفروسية الإسبانية. المبدأ الثاني : الاحتمالية. في عمل يظهر فيه جماعة من الإسبان والبرتغاليين، لابد أن يتحدث كل شخص باللغة التي يستخدمها في الواقع التاريخي. المبدأ الثالث: السيادة الدرجية للغتين. كانت اللغة القشتالية تتمتع بمكانة أسمى ، من الناحية الأدبية، من اللغة البرتغالية، وكذلك، بثراء أكبر، ومرونة وأناقة أدبيتين.

هناك تقسيمات عدة لأعمال خيل بيثنتى، أخذًا فى الاعتبار العديد من المبادئ التى يبنى عليها التصنيف. فى الطبعة التى أعدها الكاتب، بمساعدة من ابنته، نجد خمس مجموعات : ١ - أعمال الورع ٢ - الأعمال الكوميدية ٣ - الأعمال التراجيكوميدية ٤ - الفارس، ٥ - أعمال متعددة. وعلى كل، فلا يمكن اعتماد أى تصنيف بصورة نهائية، حيث إن جميع هذه التصنيفات لم تقدم حلا لمسألة التأريخ للأعمال.

بدأ خيل بيثنتى الكتابة فى بلاط الملك دون مانويل، أولا، ثم فى بلاط ابنه دون خوان الثالث، فيما بعد، فأصبح - كما يذكر توماس هارت - "شيئا أشبه بالكاتب المسرحى الرسمى للبلاط الملكى"[٣٢]. فى هذا البلاط كان رواده من علية القوم على علاقة مباشرة دائمة بالحرفيين والبحارة والفلاحين. هكذا نجد أن الإنتاج الدرامى لخيل بيثنتى قد ترعرع وسط بيئة امتزج فيها البلاط والبحر والريف ، أرستقراطية أو قصرية فنية وغنائية شعبية، ذات طابع بحرى وريفى فى نفس الوقت، تجتمع فى إنتاجه الدرامى. العمل الدرامى الذى، منذ بداياته السلامنكية، يقود بصورة متقدمة نحو مسرح أصيل، الأكثر أهمية وقيمة، ليس فقط بالنسبة لشبه الجزيرة الأيبيرية ، وإنما لأوروبا أجمع أنذاك، جاعلا من خيل بيثنتى ، من خلال وجهة نظر تاريخية، كاتبا مسرحيا من الطراز الأوروبى . إن التوازن الصعب والتام للدراما والشعر لم يكن شيئا فى مقدور سوى بعض الكتاب من أمثال لوبى دى بيجا أو جارثيا لوركا، متحدثين فقط عن المسرح الإسبانى . إن أيًا من هذه الأعمال يجعلنا نفكر فى القصائد الدرامية. المكثفة من الناحية الغنائية، لرابيندرانث تاغور Rabindranth Tagord .

إن دراما خيل بيثنتى تتميز بأنها عريضة جداً وذات صبغة متعددة. فى المرحلة الأولى، التى اصطبغت بالتقليد وتكوين فنه الدرامى الخاص، كتب خيل بيثنتى أعمالا دينية، ذات بساطة عالية فى مجملها، مازالت تمتد جذورها فى عالم العصور الوسطى. وقد استلهم الكاتب أعماله هذه من عملين رعويين قشتاليين:- (العمل الرعوى القشتالى Auto Pastoril Castellano وقصيدة الملوك السحرة Auto de los Reyes Magos) ، فى هذين العملين للكاتب، نجد رقة فنية عالية، سهولة أعلى فى الحوار، قيما غنائية أكبر من تلك التى وجدت فى أمثالها من الأعمال الخاصة بالمجموعة السلامنكية. هذان

العملان الصغيران المذكوران يتميزان بطابع رسم صغير لما فيهما من إتقان وإجادة. وانطلاقا من المادة التراثية الموروثة، يحصل خيل بيثنتي، عبر عملية تصويرية فنية، على إثراء هذه المادة فى بعض التفاصيل الصغيرة بواسطة غنائية جديدة وعناية خاصة. وأكثر من كون خيل بيثنتي مقلدا فإنه يعيد خلق مشاهد ودوافع درامية من داخل عبقريته التى يتمتع بها إحساسه الغنائى، وقد نجم عن هذا ذلك الزخم من الأعمال البسيطة الغنائية الدرامية التى ألمحنا إليها. وبداية من هذه الأعمال الأولى بدأت أعمال خيل بيثنتي تتطور بسرعة نحو أشكال أكثر تعقيداً من الناحيتين الدرامية والموضوعية. إن الشاعر يقوم بمعالجة درامية - أى يعطى شكلا مسرحيا - لموضوعات متعددة المصدر: موضوعات دينية بعناصرها الواقعية والهجائية، موضوعات أسطورية - فلكلورية ، موضوعات فروسية - حيث أمكنه كتابة عمل عظيم هو Don Duardos - موضوعات رمزية استعارية، موضوعات عاداتية . . . وبتناغم مع هذا الإطناب الموضوعى تمكن خيل بيثنتي من إعطاء مسرحه طابعًا اجتماعيا أكثر إطنابا وشمولا، كما تمكن من تطوير التقنية الدرامية فى ثلاثة جوانب : الدسيسة والشخوص والمواقف.

وإزاء صعوبة - أخذا فى الاعتبار حجم وغاية هذا الكتاب - تحليل، ولو بصورة مبسطة، كل إنتاج خيل بيثنتي، فسوف نتوقف على وجه الخصوص عند تحليل أكثر هذه الأعمال دلالة ومغزى، بقدر الإمكان، عند الأعمال المكتوبة باللغة القشتالية، بقدر ما فيها من قيمة تمثيلية.

المسرح الدينى Teatro Sacro :

قصيدة العرافة كاساندرا Auto de la Sibila Casandra(1513) . إنه عمل يتحدث عن ميلاد المسيح، إلا أنه يختلف جذريا عن تلك الأعمال التى كتبت فى هذا الإطار حتى الآن. فى المقام الأول يوجد بطل: العرافة كاسندرا ، ودسيسة. وهذا العمل يتم التعامل معه من خلال زاويتين دلالتيين: الزاوية الآنية الدرامية، والزاوية الشعرية - اللاهوتية. عند التعرض للدسيسة ومحاولة فهمها يجب أن نأخذ فى اعتبارنا الزاويتين المشار إليهما، وأن الحدث والشخصيات قد تم إخضاعهم لعملية تحديث درامى، أكثر تعقيداً من تلك التى أشرنا إليها عند خوان ديل إنثينا . الشخصيات الغوغائية

(كاساندرا ، إروتيا ، بيريسيكا ، ثيميريا) أو الإنجلية (سليمان، وموسى وإبراهيم وعيسى) تظهر فى شخصية الرعاة أو الفلاحين المعاصرين، أما كاسندرا فهى فتاة ترفض الزواج باعتباره :

(أ) أنه يفقدها شخصيتها واستقلالها، لكونها امرأة ؛

(ب) ولأنها ترى نفسها مخصصة (وهو ما نعلمه فيما بعد) لإنجاب المُخلِّص . . شاب، هو سليمان، يطلبها له زوجا . وفى مشهد كوميدى للغاية، مدرج داخل الحاضر التاريخى للمؤلف، ترفضه كاسندرا . سليمان يظهر فى الزاوية الدرامية الآنية شابا يعمل بالزراعة، من أصل طيب، معتدا بنفسه لحد كبير، لا يصل إلى فهم السبب الذى من أجله رفضته العروس، ولكنه فى الزاوية الشعرية - اللاهوتية يمثل «شخصية المسيح»، الذى ترفضه كاساندرا، باعتبارها ممثلة لعالم الغوغاء، المعتد بنفسه والعارى من الخنوع والإيمان. وما إن رفض سليمان، حتى يحضر بحثا عن مساعدة العرافات إروتيا وبيريسيكا وثيميريا، عمات كاساندرا، ولما لم تتمكن هؤلاء من تحويل كاسندرا عن رأيها، يرحل سليمان بحثا عن وسائل ضغط جديدة، يعود بصحبة أعمامها موسى وإبراهيم وعيسى، الذين لم يتمكنوا أيضا من إقناعها. تصل نبوءة ميلاد المسيح وصلبه، وهذا هو الوقت الذى تعلن فيه كاسندرا بأنها العذراء المبشرة. هنا يستاء أنبياء الإنجيل والنبيات والغوغائيات، ثم تتنبأ إحداهن، بالإضافة إلى هذا، بحلول يوم القيامة. عند طرح العلامات الدالة على يوم القيامة، يقوم الكاتب، على لسان عيسى ، بالتلميح إلى الحاضر، حاضره هو وحاضر المشاهدين، المدان بصورة واضحة : أما الكنيسة، فتأتى خاضعة «للجشع الطاغى»، ونجدها مشغولة أكثر «بإقامة القصور» من إنشغالها بالعناية «بالفقراء الصغار» «والعرايا»، والعالم يأتى فى صورة بشعة، حيث تتحكم فيه الغطرسة، ولا وجود فيه «للحياء والعقل». تفتح الستائر ثم يظهر «صخب الميلاد»، تغنى الملائكة أغنية جميلة للطفل، ويتقدم جميع الأشخاص نحوه لتقديم شعائر العبادة له، أما كاسندرا، التى تظهر حياء من سلوكها السابق، تتوسل إلى العذراء أن تشفع لها . وأمام الطفل، الذى أتى لينشر القانون الجديد، يركع فى خشوع وذلة جمع من اليهود والوثنيين. ينتهى العمل بأغنية تدعو للحرب، إلى جانب الجنود من الميليشيا المسيحية تقاتل مجموعة من الملائكة.

ثلاثية المراكب: Trilogía de las Barcas - تتألف من ثلاثة أجزاء: الأولان يظهران باللغة البرتغالية (مركب جهنم ومركب المطهر) والثالث باللغة الإسبانية ، مركب المجد (الجنة) Barca de la Gloria . ورغم كتابة هذه الأعمال فى أوقات مختلفة ،

إلا أنها ترتبط فيما بينها بوحدة بنيوية لا ريب فيها، مما جعل فى الإمكان عرضها كما لو كانت عملا واحد مكونا من ثلاثة فصول أو مشاهد. أما فيما يتعلق بالقيمة المسرحية فإنها مختلفة، حيث نجد أن مركب جهنم Braca do Infierno تتمتع بأهمية درامية أكبر، ليس فقط بسبب إيقاع الحدث والحوار، وإنما من أجل الشخصيات التى تظهر فيها، شخصيات تمثل أنماطًا شعبية، موضحة المعالم عن طريق ما يرسمه لها الكاتب من ملامح واقعية. وبالنسبة لشخصية الشيطان El Diablo فإنها تظهر فى شكل فلكورى أكثر من كونها شخصية درامية، كما جرت العادة على ذلك فى العديد من الأعمال الهزلية أو اللاهوتية، حيث لم تكن تؤخذ هذه الشخصية مأخذ الجد، كما كانت تلحق بشخصية شعبية أخرى هى "المهرج"، التى كانت تتراوح بين شخصية المهرج والمرعب، وذلك لإثارة الرعب فى الأطفال. إن الهيبة التى تتجمع للشيطان تعد بمثابة إشارات خارجية محضة. إذا ما كانت الغلبة فى: مركب جهنم للهجاء الموجه ضد الكنيسة، وفى المركب المطهر Barca del Purgatorio الغنائية، فإن مركب الجنة، الذى يعد أقل هذه الأجزاء من الناحية الدرامية، هى أكثرها كثافة من ناحية الجانب اللاهوتى. حيث إن أشخاص هذا المركب الأخير لا ينتمون إلى عالم "الصغار"، عالم الشعب البسيط، وإنما إلى عالم الطبقات الاجتماعية العليا، ففيها يظهر البابا والامبراطور وكذلك الأساقفة والكونتات . هناك تزاوج بين العمل وبين رقصة الموت Danza de la muerte فى العصر الوسيط. على الرغم من أن البنية الشكلية تأتى متشابهة، فإنها تختلف من ناحية القصد والمضمون. فى العمل الذى كتبه خيل بيثنتى لا يظهر ذلك الجو الديمقراطى الذى يعد أساس رقصة الموت المنتمية إلى العصور الوسطى، وعلى العكس، نجد فيها تهكما لم يكن له وجود فى القصيدة العصر أوسطية. ومن الغريب والملفت للنظر جدا تلك النهاية التى وصلت إليها هذه القصيدة، يأتى الموت بمجموعة من الأشخاص الذين يمثلون علية القوم من القيادات السياسية الكنسية، أمام الشيطان، الذى يدعوهم إلى الدخول فى مركبه، كلهم مذنب ومعترف بذنبه ويستأهلون الإدانة بما اقترفوا من أعمال، كلهم، مع هذا، يبدون أسفا وندما على ما قدمت أيديهم بعد أن اجتازوا «معبر» الموت، ورغم ما اقترفوه من أعمال، إلا أنهم يتوسلون بالمسيح ودينهم المسيحى. وديانتهم، رغم أعمالهم، هى التى تنقذهم فى النهاية. وبحق يقول الشيطان:

انظروا، أيها السادة الموتى :

كلكم يا من تجمعتم هنا

لابد أن تذهبوا إلى جهنم.

وفقط، وفي الوقت الأخير، حين بدأ الشيطان يسحبهم إلى النار، يظهر المسيح «وفي مشهد صامت يحمل معه الأرواح». إن خيل بيثنتي، كاتب البلاط الذي عرض قصيدة مركب الجنة Barca de la Gloria أمام أعين الملك دون مانويل، عام ١٥١٠ ، لم يجرؤ على أن ينهي العمل النهاية المنطقية، من الناحيتين الدرامية والدينية، ثم أنقذ أصحاب النفوذ من الشخصيات، هل هو التزام من قبل شخص نشأ في أحضان البلاط ، أم أن هذا يعد تهكما من جانب الكاتب المسرحي؟.

على كل، فإن ثلاثية المراكب تعد صورة درامية انصهرت على صفحاتها عناصر عصر أوسطية ونهضوية في سعادة تامة.

الأعمال الكوميدية والفارس Camedias y Farsas :

إن السمة البارزة في كل هذه الأعمال، حيث نجد سيادة للإيقاع الرمزي، والعاداتي أو الهجائي، تتمثل في الثراء الحيوي لشخصياتها . إيقاع ممتع، للسعادة بالحياة، ورفعة شأن الطبيعة. وعدم اهتمام شبابي يفرض نفسه على صفحات هذه الأعمال. هناك لحظات ذات غنائية مكثفة، ومشاهد حول التأمل الدقيق للواقع المحيط، ولحظات ذات فكاهة غير محتملة. إن مجموع الأعمال، من بداية الكوميديا روبينا La Comedia Rubena وحتى كوميديا الأرمل Comedia del viudo من أول الفارس المسمى فارس الجنيّات farsa Llamada dass Fadas وحتى فارس المظاهر Farsa dos fisicos، يكونّ عالما مسرحيا صغيراً يعرض فيه أشخاص، وأفكار، وأشياء ومعتقدات وخرافات وأغاني وموضات وعادات . كل هذه الأشياء مجتمعة داخل الأعمال تكون لوحة اختلط بها العديد من الألوان تتحدث عن الحياة اليومية، بها صلف أحيانا، وتمتلئ بالحنان أحيانا أخرى، وأحيانا ثالثة تنطوي على قصد سيء. لم يتمكن أحد من كتاب المسرح المعاصرين له من أن يحصل مثلما تمكن خيل بيثنتي على تصوير مثل هذا الإحساس القوي بالحياة والواقع الذي ينبع من أعماله الدرامية. الحياة والواقع اللذان لا يعتبران فقط بمثابة شهادة من قبل رجل يميل، عبر أمزجة متعددة، إلى تصوير الصلف الذي

تتشح به الحياة اليومية وأحداثها، باذلا أقصى جهده من أجل التقاط التفاصيل البسيطة ، تلك التى لا يراها المؤرخ، وإنما يراها الفنان، حياة وواقع ارتفعا إلى درجة جمالية ، لا يمكن اعتبار واحدة من هذه الأعمال، بدقة، بمثابة عمل صغير ذى مكانة عالية، وإنما هى فى مجموعها الذى يمثل لوحات أو مشاهد لعمل واحد، تفرض نفسها على القارئ فتشعل حماسه. ليس هذا الشخص أو ذاك هو الذى يمثل جانبًا من الوضع الإنسانى، وإنما الشخوص جميعها هى التى تمثل ذلك الجانب بثراء فائق، ليس هذا المشهد أو ذاك بمفرده هو الذى يكشف النقاب عن وجه الحياة الإنسانية، وإنما المشاهد مجتمعة هى التى تقدم إلينا صورة كاملة لحياة الإنسان. إن التصعر والبكاء والضحك وذاتية الحب النظيفة، لغط الغيرة، وما هو فظ ومثير للسخرية، المكر والبراءة، الفظاظة والنعومة، الدراسة النفسية الصيحة الغنائية، الإخلاص والخداع، تعرض جميعها، على إيقاع الفارس أو إيقاع البالية، أمام عينى القارئ فى إبهار شديد. إن مجموع الأعمال الكوميدية والفارس، وبصفة عامة، مجموع أعمال خيل بيثنتى، يمثل كمًا مسرحيا أصيلا بالنسبة للفترة التى عاش فيها. الريف والشاطئ، والميدان وحجرة النوم، الصالة والبستان، هى بمثابة أماكن متوازية ومتتالية لسير الأحداث الدرامية لهذا الكمّ المسرحى الذى يتحدث عن الحياة اليومية المتباينة.

الأعمال التراجيكوميدية Tragicomedias :

تراجيكوميديا دون دواردوس Tragicomedia de don Duardos (١٥٢٢) من بين كل الأعمال التى كتبها خيل بيثنتى نختار هذه التراجيكوميديا باعتبارها النموذج الأعلى بين مسرحه، كما إنها كتبت عن آخرها باللغة القشتالية. فى هذا العمل تمكن خيل بيثنتى من أن يصهر بانسجام شديد، بعد أن أوصلها إلى أعلى فعالياتها وفنياتها الدرامية، كل العناصر المميزة لمسرحه: الغنائية المكثفة، وخلق الشخوص والطبائع، الاقتصاد فى الحدث، المواءمة الكاملة بين الشخوص والدسيسة والموقف الدرامى، والإيقاع المسرحى للحوار، وأخيرا، التراسل الدرامى بين الحالة النفسية للشخصيات وتطور الحدث. يقدم لنا العمل قصة حب بين الأمير دواردوس Duardos والأميرة فليريدا Flerida. ، حتى يتمكن دون دواردوس من استحقاق فليريدا، يخفى أصله النبيل تحت عباءة مزارع، وهكذا يصبح بإمكانه أن يعيش إلى جانب محبوبته فاتحا الطريق

أمام ميلاد الحب، ليس بسبب الوضع الاجتماعى، وإنما يأتى هذا الحب نتيجة للشجاعة الشخصية الخالصة. إنه يتطلع إلى أن يكون حب فليريدا له، لشخصه لا لما ينتمى إليه من طبقة، وفى مشاهد ذات رقة فائقة يقدم إلينا الكاتب العملية الرقيقة والمتتالية التى يستغرقها حب فليريدا. فى أعماق روح هذه الشخصية الجميلة يكمن صراع، متدرج من الناحية الدرامية، يعج بالصدق النفسى، بين حبها لشخص دون دواردوس ونفورها لكسر القانون الاجتماعى الذى يمنعها، لا من الخارج وإنما من الداخل، من أن تسلم نفسها، وهى من هى، إلى فلاح بسيط، وأما دون دواردوس، الذى يحتفظ حتى اللحظة الأخيرة بما وراءه من أسرار النسب، يطلب من فليريدا أمراً غريبا حقا: أن يقفز حبها، فى طهارة، فوق كل نظام معمول به فى المجتمع الذى تعيش فيه. هذا الصراع المحتدم بين الحب الشخصى، المغلف بصورة فردية للغاية، وبين الواجب الاجتماعى أو الوفاء للطبقة التى ينتمى إليها الفرد، ينجم عنه قلق وهم وضيق وألم فى جانب فليريدا، وهذا الألم وذاك القلق هما سبب الضيق الذى يشعر به دون دواردوس، الذى وضع سعادته فى مهب الريح. إذا ما كانت فليريدا غير قادرة على تخطى، بفضل حبها، كل العقبات والعادات المرعية التى تحيط بها كما لو كانت سورا عظيما، فإن دواردوس سيفقد إلى الأبد إمكانية أن يكون سعيدا ، وحياته – حياته الشخصية – من المحتمل أن تفقد هى الأخرى معناها العميق. ليس فقط هو وهى من أصابهما الفشل، وإنما الحب أيضا، هو الذى فى حاجة إلى شجاعة فريدة ومطلقة. الحب، هذا الحب الجديد الذى نشأ، فى داخله، يمثل تأكيدا قويا للشخصية الإنسانية (هذا هو ما كتبه قبلنا داماسو ألونسو Damaso Alonso فى المقدمة التى أتى بها فى صدر طبعته لدون دواردوس)، وأكثر من ذلك، فإنه يعد بمثابة التأكيد على الشجاعة، والقيمة الأصلية للشخصية الإنسانية، وهو الأمر الذى يسود على صفحات العمل، وها هو دون دواردوس، مرتديا زيه كأمير، يحمل معه فليريدا صوب مملكة إنجلترا. ينتهى العمل بصوت المجاديف الممتع الذى يحمل المحبين إلى مملكة السعادة :

ليعلم العالم أجمع
هذا الحكم الذى أصدره:
لا أحد يملك الشجاعة
فى مواجهة الموت والحب .

لا يعد مثل هذين البيتين، الواردين قبل نهاية الأغنية، قولا مطروقا لأحد دواوين الأغانى، وما هما بالمكان المشترك لشعر الغرام العفيف. لقد تحولا إلى واقع ملموس بفضل مجهود خالص بذله شخصان، تمكن خيل بيثنتى من تحويل قصتهما إلى دراما، مما أعطى هذه الكلمة أعمق قيمها الأدبية وأعمق معانيها الحيوية.

إن شخصيات هذا العمل وقصة الحب الذى بدأوه، تأتى محاطة بمنظر لا هو بالعارض ، ولا هو بالزينة الغنائية البسيطة فى اقتصاد التراجيكوميديا، وإنما أحد العناصر الدرامية الثابتة، الذى يتيح الفرصة أما المواقف المسرحية والحركات النفسية عند الشخصيات، متكاملة مع الكلمة التى يطلقها هؤلاء. هكذا، على سبيل المثال، فى الحوارات الذاتية التى أتت على لسان دون دواردوس. وليس المنظر الطبيعى فحسب، ولكن حتى الصمت يقوم على أكمل وجه بدوره الدرامى، هكذا يحدث، على سبيل المثال، فى المشهد (٦٧٢ - ٦٩١) الذى يلتزم فيه دون دواردوس صمتا عنيدا أمام السخرية الطريفة التى أطلقتها فليريدا وخادماتها.

وإلى جانب دواردوس وفليريدا اللذين يلعبان دور البطولة، تظهر غيرهما من الشخصيات: كاميلوتى Camilote ومايموندا Maimonda ، ثم خوان Juan وكونستانثا Constanza . أما كاميلوتى، الشاب المتوحش، أى، غير المهذب الذى يعيش حياة البلاط الملكى، يحب مايموندا حبا مفرطا، وهى الدميمة بين الدميمات، والتى، رغم هذا، يدعوها كما لو كانت أجمل الجميلات، إلى أن يصل إلى قرار الموت فى سبيل الدفاع عما هو خارج تماما عن أرض الواقع. بهذا المحب ومحبوبته وما لهما من قصة حب غريبة يبدو لى أن خيل بيثنتى يؤكد، عبر الدراما، الذاتية الحقة للحب، القادر على مناقضة الواقع نفسه ، وفى نفس الوقت، يستخدمهما داخل العمل - ليلعبا دورهما بطريقة تظهر مواجهة شخصية الفارس المشّاء بشخصية البطل المحب، غير القادر على القيام بأى نوع من العمل البطولى فى سبيل الدفاع عن حبه، رغم أن هذا الحب عبث. وفيما يتعلق بخوان وكونستانثا، فهما اللذان يعملان فى حديقة قصر فليريدا، ويدّعى دون دواردوس، باتفاق مسبق، بأنه ابنهما. يمثل خوان وكونستانثا الحب اليومى، الحب البسيط والحقيقى، يقدم لنا، فى انسجام وتوافق مع المنظر الطبيعى المحيط بهما، فى غنائية مكثفة، التى هى غنائية الأشياء البسيطة والجميلة فى واقعهما اليومى.

وما خوان وكونستانثا بالفلاحين الغليظين اللذين يظهران، على سبيل المثال، في أعمال تورس نائرو، وإنما هما محبان رقيقان يجدان في حبهما، الذي يتعايشانه يوما بعد يوم بين أسوار حديقة القصر، الكلمة الجميلة التي يتحادثان بها فيما بينهما. وها هي، على سبيل المثال الوحيد، هذه النهاية لحوار دائر بين خوان وكونستانثا، يطلق فيه كل منهما على الآخر لفظة «حبِّي»، «روحي»، «كونستانثا رويث، محبوبتي ، «صغيري» :

خوان : انظري، يا روحي، شجيرة الورد هذه

كم هي ودودة ،

وشجرة الكمثرى تلك، كم هي ناضرة.

كونستانثا: كم هي فرحة وكم هي مزهرة

سيدي وزوجي،

أشجار الياسمين والرمان

وكم تلون السفرجل بلون الورود

وجميعها مزدهرة!

أشجار البرتقال والتفاح . . .

المجد لله في الأعالي !

خوان : أنت أكثر منها نضارة.

وحين يصبح الحب الذي جمع بين دواردوس وفليريدا في معية هذين النوعين من الحب المثالي الذي جمع بين كاميلوتي ومايموندا والواقعي واليومي لخوان وكونستانثا، فإنه يصل إلى كماله التام، الكمال الذي يمثل الاتحاد السعيد بن الواقعية والمثالية. تأتي تراجيكوميديا دون دواردوس هذه لتمثل واحدة من أجمل القصائد الدرامية أو الدراما الشعرية في الأدب الإسباني، وأكثر الأعمال ثراء في المسرح الأوروبي السابق على لوبي دي بيجا وشكسبير، ومثالا للجمال الذي يمكن العثور عليه في المسرح في نفس الوقت الذي يحدث فيه مزيج توافقي بين الدراما والشعر الغنائي.

٤- الدراما الدينية El Drama Religioso :

على مدى الحقبة الزمنية الطويلة ، بداية من آخر مراحل إنتاج خيل بيثنتى وحتى ظهور جيل كتاب التراجيديا، أى، على وجه التقريب، من عام ١٥٣٠ ، الذى بدأ فيه دييجو سانشيس دى باداخوث Diego Sánchez de Badajoz إنتاجه الدرامى، وحتى عام ١٥٨٠ ، الذى نشر فيه خيرونيمو بيرموديث Jeronimo Bermúdez عملين تراجيديين له، وافتتح خوان دى لاكويبا Juan de la Cueva باكورة أعماله، أنتج المسرح الإسبانى سلسة وفيرة من الأعمال الدينية، جاءت فى معظمها مجهولة المؤلف. لم تكن وجهة المسرح فى تلك الفترة قد تحددت بعد، بل كانت فترة بحث، امتزجت أو تنافرت فيها، دونما تناغم يذكر، اتجاهات متعددة للغاية. يسود تقليد لمسرح تورس ناأرّو وخيل بيثنتى، بشكل منهجى فى بعض الأحيان، أو لبعض الملامح المتفرقة، أحيانا أخرى، كانت هناك محاولات لأقلمة التراجيديا الكلاسيكية عن طريق الترجمات والاقتباسات: كتبت أعمال تقليدية لثليستينا، ظهر وتطور مسرح جامعى هام هذا إلى جانب المسرح المدرسى، وها هو لوبى دى رويدا يكتب أعماله، والتى، بدورها، تجد من يقلدها؛ وأخيرا، وعبر التوافق بين العناصر الهجائية والدينية، المتأصل فى أعمال خوان ديل إنثينا، يكتب عدداً هائلاً من الأعمال القصيرة المسماة «مسرحية دينية Auto»، تمثيليات، فارس، والتى جاءت لتكمل سيًال الدراما الدينية الإسبانية فى القرن السادس عشر.

١- مخطوط الأعمال الدينية القديمة El Códice de Autos Viejos :

يعد هذا المخطوط أهم مجموعة بالنسبة للمسرح الدينى فى القرن السادس عشر تم نشرها بالكامل على يد الفرنسى المهتم بالدراسات الإسبانية ليوروانيه Leo Rouanet، وكانت تتكون من ستة وتسعين عملا(٢٣). وفيما عدا القليل منها، تأتى البقية جميعها مجهولة المؤلف، كما تأتى فى معظمها شعرية الخط، مع تنوع قليل جدا فى البحور الشعرية، ليس لها من تاريخ مؤكد، مما يجعل دراسة تطورها إشكاليا إلى حد كبير. ويمثل التاريخ النهائى لهذا النوع من المسرح الأعوام : ١٥٥٠ - ١٥٧٥ ، والتى أشار إليها روانيه ، تحديدا لا يستند على دليل ، ثم تصنيف هذه المجموعة من الناحية الموضوعية فى صور شتى، وهى الطريقة الوحيدة الممكنة حين تخلوا أيدينا من وسائل ترتيبية أخرى، وبدون محاولة منا لعمل تصنيف علمى صارم، مثل ذلك الذى خرج به

بروس واردروبير Bruce Wardropper[٣٤] يمكننا أن نشير، بنية بسيطة فى البرهنة على تعدد الموضوعات إلى الموضوعات التالية: موضوعات من العهد القديم، موضوعات من العهد الجديد، موضوعات خاصة بسير القديسين، موضوعات متعلقة بالسيدة مريم العذراء، موضوعات لاهوتية. تأتى هذه الموضوعات معالجة إما من ناحية التاريخ الذاتى للأفراد على طريقة الأسرار الدينية، وإما رمزيا أو استعاريا، على طريق الأخلاق المستعارة ذات الغاية الرمزية. هذه الأعمال، التى أتت قصيرة فى الغالب، تشكل فى مجموعها عالما مسرحيا غريبا تختلط فيه الدوافع اللاهوتية والهجائية، والعناصر الرفيعة بالشعبية، حيث يحدث نوع من التناوب بين الأشخاص الرمزيين مع الشخصيات الإنجليية، وتلك التى تم استخراجها من عالم الفارس الشعبى. كتبت هذه الأعمال لتكون هدفا للعرض خلال الأعياد الدينية، ولهذا فهى تتوجه إلى جمهور قليل الثقافة، بغرض تربيته وتنويره من الناحية الدينية، ولكن فى نفس الوقت، وبصفة أساسية، تسليته. يمتلئ هذا المسرح «بالفارس الدينى»، بعروض مسرحية شعبية يصل من خلالها الدرس الدينى عبر السمع والبصر على حد سواء. من هنا تأتى أهمية الخضوع لذوق العامة من الجمهور - ولا أعطى هذه الكلمة أى معنى سيئ - عن طريق إدخال عناصر بسيطة تناسب العامة، ونكات فظة، ومشاهد من الحياة اليومية، هذا بالإضافة إلى تحديث المادة الدينية عن طريق ملاءمتها للحس الشعبى. وفى الغالب، عادة ما توجد دسيسة تم نسجها عن طريق حلقات متعددة، حكايات ناجمة عن الخبرة المشتركة، إدخال عناصر تجريدية، تعطى صفة الإطار الدرامى لمعظم هذه الأعمال. وعلى النقيض من المسرح الدينى الشعبى فى العصور الوسطى، والذى تتلاقى معه الدراما الدينية الشعبية للقرن السادس عشر فى العديد من النقاط، فإن الحدث يكون أكثر سرعة وهناك رغبة متزايدة فى التوافق بين الواقع والرمز، بين الواقع المادى والواقع الروحى.

هذه الأعمال التى يتضمنها مخطوط الأعمال القديمة تقوم، فى تاريخ المسرح الإسبانى، بمهمة أساسية: تعليم الجمهور وتدريبه حتى يدرك تفوق كل ما هو مؤقت وما هو أبدى فى الحياة الإنسانية، التدريب الذى بدونه لا يمكن فهم وجود جمهور المسرح الدينى فى العصر الذهبى، وبالتحديد جمهور الأعمال اللاهوتية Autos Sacramentales . إن التآلف بين الأفراد والتكافل الصعب للواقع المادى والواقع الروحى، للتاريخ والأسرار، للدراما (أى الحدث الممثل) وعلم اللاهوت كلها تعد بمثابة نتاج لا ريب فيه لهؤلاء الكتاب المسرحيين المجهولين الذين ظهروا فى منتصف القرن السادس عشر.

من جانب آخر، نلحظ فى أعمالهم، خلال، مرحلة الإثبات ، مادة وشكل المسرح الدينى - الشعبى اللاحق، والتى تعد بالنسبة له سوابق لا شك فيها.

من بين الأعمال ذات المؤلف المعروف والآخر المجهول التى تظهر بين صفحات هذه المجموعة يبرز عمل بعنوان: قابيل وهابيل Auto de Cain y Abel ، للكاتب خايمى فيروث Jaime Ferruz ، الذى ينتمى إلى المدرسة الدرامية فى بلنسيا. فيروث، منطلقا بكل تأكيد من المعالجة الدرامية لموضوع قابيل وهابيل التى تم تناولها من قبل على يد بارتولوميه بالاو Bartolomé Palua فى عمل له بعنوان: انتصار المسيح Victoria de Cristo، بنى هنا دعائم تراجيديا صغيرة ومصورة يلعب قابيل دور البطل التراجيدى فيها، القاتل، الغارق تحت ثقل ما اقترفت يداه، وكما حدث مع أوريستس Orestes حين تتبعته إلهات الانتقام، نجد الخطيئة تلاحق قابيل، متخفية فى زى امرأة قروية، تتهمه باتهامات مؤلمة ، يبدأ قابيل فى الدفاع عن نفسه دون جدوى ، ورغم أنه فى قرارة نفسه يعلم بما اقترفه وأنه مذنب، إلا أنه لا يبدى ندما؛ لأنه لا يأمل فى أى رحمة إلهية، وهنا يبدو الرب حتى يدين ويلعن قابيل، ينتهى العمل بتدخل الموت فى صورة المنتصر. إن الوعى بالخطيئة عند قابيل، ويأسه وقنوطه وغيظه، والإدانة واللعنة من قبل الرب والحضور الأخير للموت لهى أمور أضفت على هذا العمل الصغير قوة تراجيدية أكيدة.

٢- كاتبان مسرحيان Dos Dramaturgos :

فى الحقيقة، ليسوا بكاتبين ، وإنما هم أكثر من هذا بكثير أولئك الكتاب من ذوى الأسماء المعروفة الذين كتبوا المسرح الدينى خلال هذه الفترة. وبما أن قصد هذا الكتاب - الذى يعمل على تجنب العرض الاطلاعى لكتيب بسيط، على الرغم من أن أخذه فى الحسبان للمعلومات التى أتى بها البحث الاطلاعى - ليس تراكميا، وإنما انتقائيا تمثيليا، أقصر الحديث على كاتبين أعتبر ما تركاه من أعمال يجعلهما ممثلين كافيين للمجموعة الثرية التى كتبت أعمالا مسرحية ؛ ولأنهما، داخل هذا المنظر العام لهذا المسرح، يبرزان على غيرهما بسبب أصالة إسهاماتهما الدرامية ؛ أو بسبب القيمة الأدبية الكبرى لأعمالهما.

٣ – دييجو سانشيث دى باداخوث Diego Sánchez de BAdajoz :

فى عام ١٥٥٤ الذى شهد وفاة الكاتب، قام أحد أحفاده فى أشبيلية بنشر أعماله الكاملة تحت عنوان "مجموعة شعرية Recopilación en metro»، تتكون من ثمانية وثلاثين عملا. وقد توافر إنتاج الكاتب فى الفترة ما بين ١٥٢٥ ، ١٥٤٧ ، على وجه التقريب. سانشيث دى باداخوث، المنتمى إلى منطقة إكستريمادورا مثله فى ذلك مثل تورّس نا أرو، والذى كان يعمل راهبا، يرى حفيده أنه يعد منافسا حقيقيا لتورس هذا. كتب مسرحه ليكون ممثلا داخل جدران الكنيسة، فى مناسبة الاحتفال بالمهرجانات الدينية مثل عيد الميلاد وعيد القربان Corpus . فى بعض أعماله يتركز الحدث حول أسرار ميلاد المسيح والتجسيد Éncarnación، وفى بعضها الآخر كان الحديث عن ذلك يأتى فى جانب هامشى منها، على الرغم من عرضها فى أيام الميلاد. وهناك الكثير من هذه الأعمال الذى يشير، بصورة مباشرة، إلى موضوع السر الكنسى الخاص بالقربان المقدس Eucaristia، والتى تعد بمثابة النواة الأولى للأعمال اللاهوتية El Auto Scara-mental . ينطلق سانشيث دى باداخوث من المسرح السلامنكى الذى كتبه خوان ديل إنثينا ولوكاس فيرنانديث، حيث أخذ عنه موضوعاته، ولغته وشخصياته، ثم بدأ يتطور فى طريقه نحو تقدم درامى جامع، نحو بناء الأعمال الأكثر تعقيدا بما تشتمل عليه من أعداد هائلة فى شخصياتها، والكثافة اللاهوتية واستخدام الرمزية. يعمد الكاتب فى مسرحه إلى التوفيق بين القصد الأخلاقى والهجاء الاجتماعى. ويستمد شخصياته من الإنجيل (سليمان، نابوختنصر، اسحق، ساؤول، ديفيد، إبراهيم .. إلخ)، ومن الواقع الاجتماعى المعاصر (الراعى، رجل الدين ، الجندى، السوداء، الراهب، الفارس، الطحان، الأعمى)، أو بمسميات رمزية (العدالة، التبصر، الجَلْدَ ... ، اللحم ، العالم ، الشيطان ... المشيئة الحرة ، التفاهم ، العقل ، الشهوانية ، الكنيسة ، الصومعة ....، إلخ)، وهكذا فإن المؤلف يريد، مهما كلفه الأمر، أن يوقظ اهتمام الجمهور ، وحتى يتمكن من تحقيق ذلك يؤلف بنيه لبعض أعماله تشتمل على خليط، يتمتع بفنية درامية لا ريب فيها، من المشاهد الدينية والأخرى الكوميدية المحضة. ويأتى التقديم الذى يورده الكاتب فى مقدمة أعماله فى صورة تعمد إلى لفت انتباه الجمهور، إذ ترمى بنفسها فى أحضان مستواه، ليس فقط بسبب اللغة المستخدمة، وإنما بسبب التلميحات إلى الحياة اليومية والمشتركة، التلميحات التى تحدث أيضا أثناء عملية العرض. فى «فارس عيد الميلاد» Farsa de la Natividad، نجد الراعى خوان، القروى الذى يأخذ على عاتقه نشر التقديم، يقول فى نهايته :

ما سنقوله هنا
مفيد وورع،
وحتى لا تركنوا إلى النوم،
سنقص عليكم
بعضا
من الأشياء المليحة
التي تضحككم.

في هذه التلميحات التي يوردها الكاتب إلى المجتمع المعاصر يسود، على وجه الخصوص، الموضوعان التاليان: موضوع الفوارق الاقتصادية وأهمية الثروة، والأصل الاجتماعي. بالنسبة للموضوع الأول، فعلى الرغم من الهجاء الحاد الذي يورده فيه، إلا أنه يقدم لنا حلا أخلاقيا كثيرا ما رأيناه في العصر الوسيط: في الموت الكل سواسية، والشيء الأهم لا يكمن في أن يملك الإنسان أو لا يملك، «وإنما في العيش بصورة كريمة» (فارس إسحق Farsa de Isaac). كثيرة هي المشاهد الكوميدية التي صاغها الكاتب بصورة محكمة، بما فيها من دلالة حادة للكوميديا تم التعبير عنها بفنية مسرحية خالصة، والتي أحرز الكاتب فيها تقدما على الأعمال الهزلية الصغيرة En-tremeses عند لوبي دي رويدا Lope de Rueda . يمكن الإشارة إلى مشهدين متتاليين في هذا الإطار من الفارس اللاهوتي Farsa Teologal ، يدور حدث المشهد الأول بين جندي صلف أشبه بالشبح، والثاني بين نفس الجندي وبين معلم دجال، يتحدث بلغة غريبة جدا، هذان المشهدان يمثلان مسرحا خالصا، وهما من أفضل ما أخرج المسرح الكوميدي، ومن المدهش أن نجد مثل هذه المشاهد في كاتب متقدم بهذا الشكل مثل سانشيت دي باداخوث.

وتعد الإشارات التي يلمح بها الكاتب إلى الأعياد التي واكبت، باعتبارها الإطار الذي تقدم من خلاله، العروض اللاهوتية بمناسبة عيد القربان Corpus، على درجة كبيرة من الأهمية، مثل هذه التي نراها في فارس السر الكنسي المقدس Farsa del Santísimo Sacramento. لقد رأيت، يقول الراعي خوان:

الرقص والإيقاعات،
والموسيقى المحكمة،
الستائر، العربات،
الأعلام، السرادقات،
الأقنعة، والخيالات،
الألعاب والشخصيات،
المهرجين والمبدلين لخلقتهم،
والراقصين بالجملة.

من أجل هذه الإشارة وغيرها يمكننا أن نتخيل الفرحة والسعادة والثراء الحيوى التى مثلت الجو العام لمثل هذه العروض الدينية - الشعبية.

وإذا ما انتقلنا إلى تلك الأعمال التى تسود فيها المعالجة الدرامية الرمزية للأسرار الدينية وتظهر فيها الشخصيات الرمزية، نجد فى بعض منها نجاحات درامية حقيقية، تعنى فطرة مسرحية عميقة ، هذا بالإضافة إلى وجود تقنيات قادرة على نسف المضامين الأكثر تجريدا. هكذا، على سبيل المثال، فى الفارس العسكرىFarsa Militar والفارس العقلانى Farsa racional فى الأول، ينبه الكاتب، على لسان الراعى، الجمهور تنبيها هاما:

ارقبوا جيدا وبتعقل
هذا الذى أود التنبيه إليه؛
إن الشيطان فى صورته
مخلوق غير مرئى
وعليكم أن ترقبوه على هذا النحو.
أقول، أخيرا، علينا أن نتصوره
حين يظهر لنا فى صورة وحشية،
غير مرئى وأننا لا نراه،

وإذا ما تخفى، فلنعلم
أنه يأتى فى شكل مجسَّم.

ويعنى هذا، أن الكاتب يعلم جمهوره الطريقة السليمة التى يجب أن يشاهد بها العرض الدرامى، وهذا نوع من تقنية المشاهد الجيد للدراما الرمزية – الدينية، والتى تساعده على فهم العرض الدرامى والمعنى الروحى للشخصيات الرمزية. وحين يأتى الوقت الذى ستمثل فيه، خلال المئوية التالية، الأعمال الأكثر تعقيدا من الناحية الفكرية، مثل الأعمال اللاهوتية، سيكون الجمهور قد أتقن هذه التقنية الكامنة فى المشاهدة السليمة للعرض. فى فارس إسحق Farsa de Isaac نعلم، مثلما يعلم الجمهور، بأن أمر الفهم لا يتعلق بحواسنا ، وإنما بعقلنا العقائدى :

إن السر الكنسى المعروض
عند القربان هو خيرنا ،

فى هذا الفارس الذى يعالج فيه دييجودى باداخوث دراميا عملية الفصل، المتمثلة فى شخصيتى خاكوب وإيسا أو، بين المسيحيين القدامى والجدد فى المجتمع القشتالى خلال القرن السادس عشر. لقد تعرض أميريكو كاسترو لرسم هذا المنظر. والأشخاص الذين يلعبون الأدوار فى هذا الفارس هم : إسحق، ريبيكا، يعقوب، إساأو، الراعى. تنطوى المهمة الدرامية التى يقوم بها الراعى، ليس فقط هنا، وإنما بصفة عامة فى كل مسرح دييجو سانشيث دى باداخوث، على أهمية كبرى كما يبدو لى، وها أنا قد أشرت إليها حيث تحدثت عن المعنى الدرامى «للمقدمة»، التى يلقيها الراعى دائما. إن هذا يعد بمثابة جسر الارتباط بين الشخصيات وحدث الدراما وعامة المتفرجين. فى فارس إسحق يقوم الراعى بنقد الحدث، كاشفا النقاب عن مغزاه الروحى، ويعقد بينه وبين الحاضر نسبا، ولكن بالإضافة إلى ذلك، فإنه يتدخل فى الحدث كمثله من الشخصيات.

لم يُدرس مسرح سانشيث دى باداخوث حتى الآن الدراسة التى يستحقها، ولا يعد هذا المسرح ودراسته أمرا على الدرجة الأولى من الأهمية فيما يتعلق بالفهم الجيد لتاريخ مسرحنا، وإنما باعتباره نقطة انطلاق لدراسة سيكولوجية للوعى الدينى فى النصف الأول من القرن السادس عشر.

٤ – ميكائيل دى كارباخال Micael de Carvajal :

ولد هذا الكاتب فى بلاسينثيا Plasencia، وألف عملا بعنوان محاكم الموت Las Cortes de la muerte، والذى لم يكتب هو نهايته، وإنما قام بذلك لويس أورتادو دى طوليدو.

إلى هذه المحاكم التى يدعو إليها الموت يحضر ممثلون لكل الطبقات الاجتماعية، فضلا عن شخصيات تنتمى إلى العصر القديم الغوغائى الوثنى والمسيحى، وأفراد من عالم الأساطير، مثل لاس باركاس (إله الموت)، أو شخصيات تجريدية مثل العالم والشيطان والجسد. إن العمل، بالإضافة إلى كونه عرضا رائعا مترعا بالمشاهد المتحركة والأجهزة المسرحية الوفيرة، يمثل هجاء اجتماعيا وأخلاقيا ودينيا على حد سواء، وخاصة الهجاء الموجه إلى طبقة رجال الكنيسة، بدءاً بالقسيس وانتهاء بالراهبات. فى أحد المشاهد نجد رئيسة أحد الأديرة تتحدث عن نفسها وعن راهبات الدير فتقول :

... هناك يلعن بعضنا بعضا
فى كل وقت وكل حين،
ومنذ اليوم الذى ولدنا فيه،
وفهمنا فى غمرة الحزن،
العزلة والمعاملة السوداء.
وأتوسل إلى ربى العظيم
أن يتقبل بعفوه
أكثرنا فى الكسل والمسكنة،
لا أن يلقى به فى تلك النيران وذاك الألم !
ويا ليتنى أرعى أولادى على كثرتهم
الذين سيكونون، أخيرا، فى رعاية الرب
وما دخلت هذا السجن
الجبرى والغلال !

مثل هذا العمل المسرحي العنيف تم إهداؤه ، ليس إلا ، إلى الملك فيليبي الثاني من قبل لويس أورتادو دى طوليدو.

إن المعالجة الدرامية لموضوع هو درامى فى ذاته كما هو الحال بالنسبة لموضوع رقصات الموت Danzas de la Muerte الذى يرجع إلى العصر الوسيط، قد استهوت أيضا عددا من الكتاب المعاصرين له، مثل خوان دى بيدراثا وسيبستيان دى أوروثكو، فى أعمال لاحقة لإنتاج كارباخال، ومع ذلك، فإن أهم عمل كتبه هو التراجيديا المسماة خوسيفينا Tragedia llamada Josefina ، عمل من أفضل أعمالنا الدرامية الدينية الشعبية فى النصف الأول من القرن السادس عشر ، وأبرز هنا طابعه الشعبى حتى يكون تميزا له عن الأعمال المسرحية الدينية والجامعية والمدرسية، والتى سوف أتحدث عنها فى الفصل السادس، وتحتوى على التراجيديا الرائعة لصان أيرمينيخيلدو Tragedia de san Hermenegildo ، والتى تجمع بينها وبين التراجيديا التى كتبها كارباخال نقاط اتصال معينة. تنقسم «التراجيديا المسماة خوسيفينا» إلى أربعة أجزاء يعالج فيها الكاتب قصة يوسف، العادل، إنها ليست تراجيديا بالمعنى الصارم، على الرغم من وجود الكوراس وبعض المشاهد التراجيدية. إن العمل، بالرغم من العيوب البنيوية، إلا أنه يحظى بانفعال- الأمر الذى لا نعثر عليه فى العديد من أعمال الفترة - وتوتر درامى، وعلى امتداد صفحاته تجرى، محددة بنية التطور الاتجاهى للحدث، سمتان خطيتان رمزيتان: التماهى الرمزى يوسف - المسيح المنقذ، ودخول الشعب اليهودى إلى أرض الخلاص. وتأتى الشخصية الأكثر والأفضل تناولاً متمثلة فى شخصية زانوبيا، زوجة بوتيفار، وشخصية يوسف زانوبيا، كما لاحظ جيلى Gillet ، امرأة عنصرية، تقع ضحية لعاطفتها الغرامية ، والتى، مثلها فى ذلك مثل فيدرا اليونانية، تبدأ فى التشنيع على يوسف، حين يرفضها ويُعرض عنها. المشهد الذى يجمع بين زانوبيا ويوسف، فى الجزء الثانى، وذلك المشهد الآخر الذى تعرف فيه أخوة يوسف عليه، فى الجزء الرابع، يمثلان أفضل مشاهد الدراما[٣٥].

إلى جانب هذين الكاتبين الدراميين يبرز، من بين آخرين، داخل الإطار العام للدراما الدينية، أولئك الكتاب الذين تمت الإشارة إليهم مثل بارتولوميه بالاو Bartolomé Palau، وخوان دى بيدراثا Juan de pedraza سيبستيان دى أوروثكو Sebastián de Orozco أو الإشبيلى إيرنان لوبيث دى يانجوس Hernan lapes de yángus والإكستريمادورى باسكو دياث تانكو دى فريخينال Vasco Díaz Tanco de Fragenal .

٥- لوبى دى رويدا ومسرحه المتجول Lope de Ruda y su Teatro Ambulante :

بعد فيرناندو دى روخاص وتورّس ناأرّو وخيل بيثنتى لم نعدم أسماء الكتاب ولا عناوين الأعمال التى تمثل، بالشكل المناسب، تاريخ المسرح الكوميدى على مدى الثلاثين عاما الوسطى من القرن السادس عشر. منذ الأعمال الكوميدية سيلباخيا Selvagia وفلورينيا Florinea لألونصو دى بيجاس سيلباخيو وخوان دى رووريجيث، على التوالى، والتى أتت تقليدا لثيلستينا، وحتى الكوميديا الاسرافية Comedia Pródiga للويس دى ميراندا، مرورا بالأعمال الكوميدية: راديانا Radiana ، لأجوستين أورتيث، وتيديا Tidea ، لفرانثيسكو دى لاس ناتاس، وتيسوريانا وبيررينا، لخايمى دى أويرتى، والتى أتت تقليدا لتورس نا أرو وخيل بيثنتى، وغيرها من الأعمال الأخرى التى إذا ما ذكرناها سيطول المقام بنا هنا، نجد إنتاجا لا ينقطع فى مجال الكوميديا. كل هؤلاء المؤلفين يتقدمون خطوات على الطريق المفتوح صوب المسرح الإسبانى عبر هؤلاء الكتاب الثلاثة الذين ذكرناهم آنفا، ولكن ما من هذه الأعمال الكوميدية يتعدى كونه ذا قيمة متوسطة، حقا بالإمكان أن نعثر على دسيسة محكمة، أو على شخصية أُحكم رسمها ، أو على مشاهد استشرفت الواقع جيدا، ولكن لا شيء أكثر من هذا، جميعهم، ولعل لويس دى ميراندا يمثل استثناء، يُعد استمرارا بسيطا لمن سبقهم، وفى مهارة كبيرة أمكنهم - رغم أن ذلك لم يكن بصفة دائمة - استغلال المادة والشكل الدرامى الواردين، هم ورثة، ولكنهم غير مجددين. ومن ناحية أخرى، فمنذ عام ١٥٣٥ كانت هناك فرق كوميدية إيطالية تجوب أنحاء إسبانيا، حيث أتت تنوى زيادة تأثير الكوميديا الإيطالية فى المناخ المسرحى الإسبانى. وعلى مدى هذه السنوات نجد أن حركة استيراد الأعمال الكوميدية الإيطالية قد لاقت رواجا كبيرا، هذا بالإضافة إلى أن بلوتو قد ترجم على يد فرانثيسكو لوبيث دى بيالوبوس عام ١٥١٥ ، على الرغم من انتقال تأثيره عبر التراث الإيطالى.

وفى عام ١٥٤٥ تقريبا ظهر لوبى دى رويدا على الساحة الإسبانية، وقد أتيحت الفرصة لثربانتس Cervantes، وهو فى صباه، لرؤية كاتبنا يلعب دوره على مسارح مدينة أشبيلية، وفى عام ١٦١٥ ، حين شرع فى كتابة مقدمة مؤلفه: أعمال كوميدية وأخرى هزلية Comedias y entremeses ، يتذكر ثيربانتس تلك العروض التى كان لوبى دى رويدا يلعب فيها بمهارة فائقة دور الحقير، والسوداء أو الأبله، أما فيما يتعلق

بالمؤثرات المسرحية، وفقا لما يذكره ثيربانتس، «فقد كانت عبارة عن بطانية قديمة تشد من طرفيها بخيط، وكانت أشبه ما نسميه اليوم بحجرة الملابس، كان أفراد الموسيقى يجلسون خلفها، يغنون دونما جيتار أغنية من الأغانى الشعبية القديمة». وكذلك، فقد ترك لنا كل من خوان روفوا وأجوستين دى روخاص شواهد على ما قام به من أدوار على المسارح الإسبانية. ولقد قام لوبى دى رويدا، على رأس فرقته، التى تعد واحدة من أولى فرق الممثلين المحترفين فى إسبانيا، بالطواف بين أرجاء الأقاليم بصحبة أغراضه، كما شهدت أدواره مدن كثيرة مثل مدريد وأشبيلية وبلد الوليد وبالنسية وسيجوبيا ، ونال إعجابها وتصفيقها، وقد حقق مسرحه المتجول النجاح فى المدن والقرى، فى عام ١٥٥٧ يقوم بالتمثيل فى سيجوبيا، وفى العام التالى يأخذ دوره فى قربان أشبيلية، وبعد ذلك بعامين فى مدينة طليطلة، فى مناسبة عيد القربان أيضا.

إن لوبى دى رويدا، قبل كل شىء وعلى وجه الخصوص، يعد رجل مسرح، أول رجل مسرح فى إسبانيا، يعيش من المسرح، وفيه تعلم أفضل فنونه، إنه ليس بالكاتب الذى، بالإضافة إلى عمله الآخر، يكتب مسرحا، ولا يكتب المسرح من أجل التسلية أو الفوز بالشهرة، إنه يكتب المسرح ليعيش من المسرح. من المؤكد حقا أن حياة فرق التمثيل المتجولة لا تعطى كثيرا ولا تحمل فى طياتها الكثير من الراحة، ولكنها الحياة بالنسبة له وبها محفزات جمة، من أبرز ما تتضمنه الحرية والسفر من مكان لآخر والتعرف على بنى البشر، والعادات والمدن. إن أهم شىء هو تسلية الناس وحيازة مخزون ثرى من الأعمال المسرحية، وفى العمل المسرحى، حين يتطلع المرء للحصول على تصفيق الجمهور، بعد إشباع ذوقه، يأتى فى الدرجة الأعلى من الأهمية إشباعه بالروح الفكاهية التى تثير الضحك أكثر من الاهتمام ببنائه وفقا لقواعد الفن. وما كانت هناك ضرورة لاختراع دسيسة وعقدة نص أصلية حين توجد هناك المضامين العديدة. إن لوبى دى رويدا لا يكتب للزمن اللاحق، وإنما للحظة الآنية، هذه اللحظة الآنية المفعمة بالجماهير التى تقبع فى انتظار لوبى دى رويدا ومسرحه المتجول. لهذا المسرح يجب أن يولى الاهتمام، لهذا الجمهور، الذى تجمعه به حلقات الوصل على الدوام، يكتب لوبى دى رويدا أعماله، لهذا الجمهور ولغيره: لكاتب المهزلة الشهير لوبى دى رويدا. فى الواقع، فإن الكاتب المسرحى لوبى دى رويدا يكتب من أجل الممثل لوبى دى رويدا، وبينما يزاول نشاطه الكتابى نجده يأخذ فى الاعتبار أفضل الأدوار التى يقوم بتمثيلها،

يكتب أخذًا فى حسبانه الإشارات واللحن التى تتلاءم معه. لقد كتب مسرحه من داخل المسرح، باحثا عن أكبر قدر من الفعالية للكلمة المسرحية.

كتب لوبى دى رويدا خمسة أعمال كوميدية، وثلاثة حوارات رعوية، وعشر مسرحيات قصيرة Pasos ، والتى بالإمكان أن نضيف إليها الأربع عشرة مسرحية القصيرة المدرجة فى أعماله الكوميدية، هذا بالإضافة إلى نسبة بعض الأعمال الدينية إليه مثل (نابال وأبيجائيل Naval y Abigail وخطبة موسى Desposorios de Moisés) ومسرحية هزلية Farsa . تأتى أعماله الكوميدية تقليدا للكوميديا الإيطالية التى يبحث فيها عن المضامين، فيقتبسها، ويصلح من شأنها أو ينتحلها. بالنسبة لعقدة الموضوع، تأتى فى صورة غاية فى البداءة، والشخوص مرسومة فى صورة فظة، أما الحدث الرئيسى فيتم إيقافه من أجل إقحام بعض المشاهد الكوميدية؛ ولهذا فأكثر من كونها أعمالا كوميدية تظهر فى شكل لوحات كوميدية. إن أهم شىء فيها، من الناحية الفنية أو، من الأفضل، من الناحية الدرامية، يكمن فيما هو عرضىّ، وأفضل شخصياتها ينحصر فى الشخصيات الثانوية – الخدم. ومع هذا، فإن هناك شيئا رئيسيا فيها بالنسبة لتاريخ مسرحنا: إنه الإيقاع الحوارى الدائر. تأتى الأعمال الكوميدية مكتوبة فى صورة نثرية، وهكذا فقد تخلى لوبى دى رويدا عن الشعر باعتباره أداة تعبيرية لمسرحه ، واستبدله بنثر حوارى – إذا ما صح التعبير. هذه اللغة لمسرحه، التى كتبها وقصد بها فى الغالب ما يخدم الممثل رويدا أكثر من خدمة المؤلف، لا تصدر عن الكوميديا الإيطالية، ولا عن أى كوميديا مكتوبة على الإطلاق، وإنما من لغة الحوار اليومى، التى كانت سائدة وحية فى زمانه، إنها لغة البيئة المكشوفة، والميدان العام، لا لغة الكتب، ولكن إدخال هذه اللغة الحية فى المسرح يحمل فى طياته، كما هو الحال الطبيعى، إدخال، فى الجانب الدرامى، بعض الملامح الفردية، من الحياة اليومية. هناك من يتحدث عن الواقعية عند لوبى دى رويدا، هذه الواقعية التى يعج بها مسرحه تنبع، بالتحديد، من اللغة المسرحية، وبمعنى آخر، فإن واقعية الشخصيات هى فى الواقع حدثا لغويا؛ لأن ما يثبت جذورها فى أرض الواقع هى الكلمة التى يتفوهون بها، لا ما يقومون به من أفعال ولا ما يعتريهم من طباع. هذا الفتح للكلمة الدرامية الواقعية، التى تعمل بنيتها النحوية والصوتية على صبغ الشخصيات على خشبة المسرح، فى واقع حيوى، بالصبغة الواقعية، يمثل البطولة الكبرى للوبى دى رويدا، وإسهامه الكبير العبقرى فى مجال المسرح. إذا ما كان قد خلق مسرحا شعبيا وجعله يحقق النجاح

فهذا لأنه قد أبدع للمسرح لغة شعبية، لا أنماطا أو أشخاصا شعبية. إن المهرج والأبله والسوداء قد أثبتوا وجودا على ساحة المسرح السابق على لوبى دى رويدا، لكن ما لم يكن موجودا هى الكلمة الشعبية التى أبدعها لوبى دى رويدا، وإذا ما استقبل الناس أنماطه بالترحاب، فذلك لأنهم يمثلون ما يتلفظون به، هذه الألفاظ لا غيرها هى التى تمثل الواقع الأصيل لمسرحه.

ولهذا، فإن أفضل ما كتبه لوبى دى رويدا من أعمال مسرحية هى تلك المسرحيات القصيرة المعروفة باسم «لوص باصوص» Los Pasos . فيها، نظرا لإيجازها، وقوتها الدرامية التى ليست فى حاجة إلى نسج دسيسة أو رسم شخوص، نجد أن الطاقة الكوميدية بأكملها يعهد بها إلى الكلمة، أكثر من الموقف، ولا يمكن أن نرى هذا الأمر بوضوح فى صورة أعلى مما نراه عليها فى مسرحيتى أشجار الزيتون Las Aceitunas وأرض خاوخا La Tierra de Jauja، فى المسرحية الأولى، نجد زوجين يتشاجران بسبب أشجار زيتون «لم تغرس بعد»، ولا وجود لها إلا فى اللغة المتداولة بين الشخصيات ، وفى المسرحية الثانية، نجد لصين يأكلان على نفقة أحد البسطاء، وذلك بفضل مفعول الكلام الذى يدع الأبله ميندروجو Mendrugo مبهورا، فى الوقت الذى يهم فيه أوثيجيرا وياناريثو، بالتناوب، بالتهام طعام ذلك الساذج.

لُقِّب لوبى دى رويدا بأبى المسرح الإسبانى. مثل هذا الوصف يبدو لى فى غالب الأمر مبالغا فيه ويشتم فيه ذلك الحمل الخاطئ الذى لا يمكن تفاديه، ذلك الحمل الناجم عن كل تعميم. وعلى كل، فإنه مما لا شـك فيـه أنه يعـد أب «المسرحيات الهزلية Entremés»، هذا الجنس المسرحى الصغير، والهام فى نفس الوقت . على ساحة المسرح الإسبانى، والذى أرَّخ له تأريخا عظيما منذ وقت غير بعيد إوخينيو أسينسيو Eugenio Asensio(٣٦). مثل هذه الأبوة لا مجال لمناقشتها، كما لا يمكن أيضا أن ننفى عنه اكتشافه، الأمر الذى يعد فى غاية الأهمية، للغة الدرامية الواقعية، ذات الواقع الحياتى المرئى والمسموع .

٦- التراجيديون Los Trágicos :

١- المحاولات الأولى للتراجيديا الكلاسيكية:

على مدى النصف الأول من القرن السادس عشر، وجدت فى إسبانيا، وخاصة فى المجال الإنسانى، رغبة، دائمة بعض الشىء، فى نقل التراجيديا ذات النمط الكلاسيكى إلى اللغة القشتالية، أى أن الأمر يتعلق، على وجه الخصوص، بعمل يتلخص فى ترجمة واقتباس النماذج اليونانية اللاتينية. تجمعت لدينا أخبار عن مجموعة من المؤلفين الذين كتبوا فى مجال التراجيديا وعناوين لأعمال مفقودة، هكذا، على سبيل المثال، نعرف أن هناك كاتبا إكستريمادوريا (من إقليم Extemadura) ، هو باسكو ديان تانكو دى فريخينال Vasco Díaz Tanco de Fregenal ، قد كتب، فى تاريخ مبكر للغاية مثل عام ١٥٢٠ ، وشاهد تمثيل، ثلاثة أعمال تراجيدية، من بين أعمال أخرى عديدة: تراجيديا أسالون Tragedia de Asalán وتراجيديا آمون وساؤول Tragedia de Amón y Saúl وتراجيديا خوناتبان فى جبل سيلبوئى Tragedia de Jonatbán en el monte Selboe . من خلال عناوين تلك الأعمال يُظن بأن مادتها الموضوعية ستكون دينية وتأتى متشابهة مع الإنتاج الذى أخرجه ميكائيل دى كاريا خال، الذى تمت دراسته فى الجزء الرابع، كما كانت ترتبط بالمسرح التراجيدى، باعتبارها مجموعة من المترجمين، أو المقتبسين والمقلدين- مجموعة من الشعراء والإنسانيين مثل بوسكان، وأليخو بينجياس، وبدرو سيمون أبريل، وفرانثيسكوسانشث دى لاس بروثاس، الأستاذ المشهور بجامعة سالامنكا، واستيبان دى بييجاس، وخوان دى ما لارا الذى امتدحه خوان دى لاكويبا بعبارات حماسية(٣٧). ولسوء الحظ، فإن إنتاج كل هؤلاء الكتاب، الذين وإن تفاوتوا فى درجة تخصصهم فى هذا الجانب، إلا أنهم قد مارسوا كتابة الجنس التراجيدى - قد توارى فى عالم الضياع. وعلى النقيض، فقد بقى لنا عملان تراجيديان لكاتب الإنسانيات القرطبى فيرنان بيريث دى أوليبا، المولود فى أواخر القرن الخامس عشر؛ انتقام أجاميمنون La Venganza de Agamemnon ، ترجمة لإليكترا سوفوكليس، وإيكوبا الحزينة، والتى تأتى صورة لإيكوبا أوريبيدس. لقد كتب بيريث دى أوليبا هذين العملين التارجيديين فى لغة قشتالية نثرية رائعة، مبرهنا فى هذه اللغة، حسب ما رآه ، على عظمة اللغة الشعبية (الرومانس) للتعبير عن العالم العلوى للأعمال التراجيدية .

لم يكن عمله مجرد مترجم بسيط. بعد تأمل فى الأعمال التراجيدية لسوفوكليس وأوريبيديس ، والأخذ فى الاعتبار بأن الأساطير والمناخ الدينى لهذه الأعمال سيكون غريباً على الإحساس والنظام العقائدى لجمهور مسيحى ، يستبدلها الكاتب ، كما كتب ألفريدو إيرمينخيلدو، «بنوع من البيئة الأخلاقية، مع تأملات ذات ذوق مسيحى منثورة ضمن كل المشاهد»، وفى نفس الوقت، يرفض الشكل الشعرى الذى ورد فى الأصول ويلغى أو يغير بعض المشاهد . جاءت النتيجة إيجابية فيما اشتملت عليه الأعمال من قوة وجمال الكلمة ، إلا أنها كانت تعانى من غيبة معيار لما يمكن أن يكون الحدث التراجيدى. هذه التجربة لكتابة التراجيديا الكلاسيكية باللغة القشتالية، والتى كان بإمكانها أن تثمر ثمرة رائعة، لو وجدت كتابا تراجيديين أصليين ينطلقون منها – ظلت فى عزلة، وأخيرا، غير ذات فاعلية. كانت الساحة تخلو من الجمهور البسيط الذى يملك القوة لفرض تذوقه لهذا النوع من المسرح الكبير، لو وجد مثل هذا الجمهور، لتشجع الكتاب على كتابته، وخلقوا أسلوبا دراميا ، وهذبوا، بصورة تدريجية، ذلك الجمهور الكبير الذى، ما إن أُعدم الأعمال التراجيدية الجيدة، حتى أصبح يفضل مسرحا ذا مضمون أكثر شعبية وأدنى من الناحية الفنية.

٢- الأعمال التراجيدية الجامعية والمدرسية Tragedias Universitarias y de Colegio :

هناك وثائق تدل على وجود العروض الدرامية فى الأوساط الجامعية خلال عصر النهضة، كانت هذه العروض تتمتع بطابع تعليمى فى الأساس، فيها شارك الأساتذة والطلاب ليعرضوا، فى لغتهم الأصلية، أعمالا كوميدية وتراجيدية يونانية – لاتينية. وفى مرات أخرى كان الأمر يتعلق باقتباسات، وفى بعض الأحيان، بأعمال أصيلة كتبت باللغة القشتالية، تتماهى مع النماذج الكلاسيكية، كما يشير إلى ذلك أن بعض الكتاب المسرحيين أو من الأفضل، الإنسانيين الذين دخلوا مجال الكتابة المسرحية، كهؤلاء المذكورين من أمثال خوان دى مال لارا والبروثينس Brocense، كانوا يحتلون مناصب الأستاذية، وفى الحال اقتبس اليسوعيون لمدارسهم هذه الموضة الجامعية مما أتاح الفرصة لميلاد إنتاج مسرحى وفير، ذى طابع تعليمى وأخلاقى(٣٨).

على الرغم من أن عناوين الأعمال قد أتت باللغة اللاتينية إلا أنه قد ساد فى هذا المسرح تناوب اللغتين اللاتينية والقشتالية، هذا بالإضافة إلى وجود العديد من الأعمال المكتوبة فى غالبيتها باللغة القشتالية. فى هذا النوع من المسرح الجامعى يمكن التمييز

بين ثلاثة اتجاهات: الكلاسيكي والديني والشعبي. من بين هذه الاتجاهات، برز الاتجاه الديني باعتباره أكثرها تداولا في الكتابة، وخاصة ذلك المسرح الذي استمد مادته من الإنجيل، والتي عادة ما نلاحظ فيها الخلو من بعض القواعد الدرامية الكلاسيكية، وذلك مثلما قنن لها النقاد الإنسانيون من الأرسطيين الجدد والهوارسيين الجدد. من بين ذلك الإنتاج الدرامي الغزير من الطراز الجامعي والمدرسي يبرز الإنتاج الذي أخرجه الأب بدرو بابلو أثيبيدو Pedro Pablo Acevedo ، ولكن أهم عمل كتب، بلا شك، هو تراجيديا القديس إيرمينيخيلدو Tragedia de San Hermenegildo ، لمؤلف مجهول، هذا العمل التراجيدي هو، في الواقع، عمل درامي ممتاز، يعمل على الحفاظ على اهتمام القارئ الحالي حيًا، منذ بدايته وحتى نهايته – يوجد المخطوط محفوظا في مكتبة الأكاديمية الملكية للتاريخ. لابد أن مثل هذا العمل قد عُرض وفقا لما يذكره جارثيا صوريانو، يوم العاشر من سبتمبر عام ١٥٨٠ . يتكون من خمسة فصول، مقسمة إلى مشاهد، مكتوب باللغة القشتالية الشعرية في أوزان لاتينية وإيطالية، ولكن مع سيطرة الوزن القشتالي. أما قائمة الشخصيات فإنها عديدة، يصل عددهم إلى اثنين وثلاثين، دون أن نأخذ في الحسبان من لعبوا دور «الكومبارس» من الجنود والوصفاء ... إلخ، أما الأبطال فهم إيرمينيخيلدو ووالده ليوبيخيلدو واللذين رسمت طباعهما في صورة رائعة للغاية. في إيرمينيخيلدو يتولد الصراع التراجيدي من التعارض بين إيمانه المسيحي والواجب البنوي، الذي يضطره لطاعة والده. في ليوبيخيلدو، والذي من المحتمل أن يكون الشخصية التي تمتعت بأكبر قدر من القوة الدرامية يتولد الصراع بين حبه للابن المتمرد وواجبه كملك، يتوجب عليه أن يقيم للعدالة وزنا من أجل صالح المملكة. في أعماق هذه التراجيديا الرائعة، التي تحتوي على مشاهد ذات تراجيديا عالية، نجد أن القوى أو الأنظمة المتناحرة تكمن في الدين والسياسة، وهنا نجد أن إيرمينيخيلدو «الرجل الديني» وليوبيخيلدو، «الرجل السياسي» على حد سواء، يدافعان ويمثلان قضية عادلة من الناحية الموضوعية، كل واحد منهما يمثل عالما قيميًا جيدا في ذاته. هذه الطيبة الموضوعية للعالمين المتنازعين والجديّة الجذرية التي يدعمهما بهما البطلان المعارضان المنقسمان، بدورهما، من الداخل، يعطيان رفعة وأهمية للتراجيديا. إلى جانب الشخوص الواقعية تتدخل في التمثيل شخصيات رمزية، مثل الخوف ، والرغبة والإيمان، والتي لا تكسر، بحال من الأحوال، البنية الدرامية للتراجيديا، ولكن على العكس، فإن تدخلها في الحدث يؤدي دائما مهمة ذات فاعلية درامية – الكشف عن الصراع الداخلي للشخصيات – ولا يعمل على إيقاف أو تأخير الحبكة الدرامية للعمل.

تنتهى التراجيديا، بعد مشهد غاية فى الروعة، نرى فيه ليوبيخيلدو مترددا بين العفو والإدانة لابنه، هذا بالإضافة إلى الحكم بالإعدام على إيرمينيخيلدو، الذى أُطيح برأسه.

إن تراجيديا القديس إيرمينيخيلدو تعد العمل الأم، داخل إطار الجنس التراجيدى، لهذا المسرح الجامعى والمدرسى، وواحدة من أفضل الأعمال التراجيدية فى المسرح الإسبانى فى القرن السادس عشر.

١ – جيل التراجيديين La generacián de los Trágicos :

ينحصر التاريخ التقريبى لأوج هذا الجيل فى عام ١٥٨٠ . وما يجب أن نفهم مصطلح الجيل هذا بالمعنى التاريخى الصارم ، فبين أكبر ممثلى هذا الجيل سنا وأكثرهم شبابا توجد هوّة عمرية تصل إلى ثلاثين عاما، ولكن، على العكس، فإن معظم عملهم ككتاب تراجيديا يتمتع بصلاحية تاريخية فى الفترة الواقعة بين ١٥٧٥ ، ١٥٨٥ . أما الكتاب الأساسيون فى هذا المجال فهم : خيرونيمو بيرموديث (١٥٣٠ – ١٥٩٩)، أندرس رى دى أرتيدا (١٥٤٤ – ١٦١٣)، كريستوبل دى بيرويس (١٥٥٠ – ١٦٠٩)، لوبيرثيو ليوناردو دى أرخينصولا (١٥٥٩ – ١٦١٣)، جابريل لوبو لاصو دى لابيجا (١٥٥٩ – ١٦٢٣) وخوان دى لاكويبا (١٥٥٠ – ١٦١٠) وثيربانتس (١٥٤٧ – ١٦١٦). وسوف نعمد إلى دراسة هذين الأخيرين فى فصل منفرد، وذلك نظراً للأهمية الأدبية التى ينطوى عليها إنتاجهما.

هؤلاء الكتاب جميعا يطلق عليهم (معذرة فى هذا التعبير) كتاب "ما بين منطقتين"، فإذا ما عمد هؤلاء من جانب إلى الابتعاد عن تيار المسرح الشعبى فى وقتهم، وذلك محاولة منهم فى إعطاء المسرح نبلا ورفعة خلا منهما، فمن ناحية أخرى، لم يصيبوا فى العثور على شكل درامى يتلاءم مع مقاصدهم ، مما اضطرهم إلى قبول التزام مع الأشكال – مع أشكال معينة – المسرحية التى، سريعا، ما وصلت على يد لوبى دى بيجا إلى ساحة النجاح. إن محاولتهم خلق تراجيديا إسبانية، بعيدة عن التقليد الحرْفى للكلاسيكيين، أصحاب فنٍ أراد الكتاب الإسبان تجاوزه، مطوعين إياه، موضوعيا وتقنيًا، للظروف التاريخية الأدبية لعصرهم – قد باءت بالفشل، إن الذى فشل هنا هو عملية إبداع تراجيديا إسبانية. هذه المجموعة من الكتاب الدراميين لم تتمكن من

الوصول إلى فكرة واضحة، قادرة على إنجاز فنى، ينجم عنه ميلاد التراجيديا الجديدة التى كانت تبحث عنها، وما ظهر بينها كاتب درامى عبقرى يتمكن من اكتشاف الشكل الدرامى اللازم، وهذا لا يعنى نفينا، كما فعل نقاد كثيرون، كل قيمة لهذه الأعمال التى أخرجها هؤلاء الكتاب، وكما أصاب ألفريدو إيرمينيخيلدو فى كتابته، فإن "ما لهم من فضل رئيسى يكمن فى إثرائهم للساحة الإسبانية بموضوعات وأشكال درامية غير مسبوقة".

وبتأثرهم بأعمال سينيكا Seneca، لا بطريقة مباشرة وإنما عبر إيطاليا، سينيكا غير الحقيقى، نجدهم يقعون فى خطأين أساسيين: إخضاع الحدث التراجيدى للدرس الأخلاقى، وتحويل البطل التراجيدى إلى شخصية غير عادية.

إن البعد الأخلاقى هنا يعد أمرا أساسيا، وهذا راجع إلى الطبيعة نفسها التى يتمتع بها عالم العمل التراجيدى، الذى تتنازع فيه أنظمة قيميّة، وراجع أيضا إلى نوعية البطل التراجيدى، المحكوم بمتطلبات النظام الأخلاقى. يأتى الدرس الأخلاقى مفروضا على كتابنا التراجيديين من الخارج، فى شكل زائد، دون أن تجمع بينه وبين الحدث أو الشخصية التراجيدية صلة تذكر، هذه النزعة الأخلاقية تأتى من رغبة فى هذا الجانب الأخلاقى، الذى هو ديدن المؤلف، إلى أنه يأتى خاليا من الضرورة الدرامية، ولا يكون، بحال من الأحوال، جزءًا من عالم التراجيديا، باعتباره عنصرا تكميليًا، إنه مجرد عرض بسيط. وفيما يتعلق بالشخصيات، فإنه من الصعب العثور على أى بطل أصيل من الأبطال التراجيديين، حيث إن المؤلف يجسد فيهم رذيلة أو عدة رذائل بطريق التراكم، محولا إياهم إلى أشباح حقيقيين، أو يحولهم، كما هو الشائع، إلى مخلوقات غريبة، إلى كائنات غير معتدلة، الذين يظهرون بكل المقاييس فى صورة الجديرة بمعالجة باثولوجية غير معقولة أكثر من تصويرها داخل عالم التراجيديا. لدينا دائما انطباع، حين نرى هذا التراكم من المخاوف المرعبة التى ينثرها كاتبها بين ثناياها، بأن هذه الأعمال احتوت على شخصيات تنتمى إلى عالم لا علاقة له على الإطلاق بالعالم، بعالمنا، أقصد أن أقول، بالعالم الإنسانى. تأتى الشخوص وما لها من طبائع مبنيّة خارج إطار مفهوم الحياة الإنسانية، ولهذا فلا تصل قط إلى حقيقة درامية، ولا حتى إلى درجة من الدرجات الرمزية. إنهم يمثلون حالات، لا أشخاص. القسوة والدم والاغتيالات تملأ صفحات هذه الأعمال التراجيدية التى تختتم دائما

بمشهد يصل فيه تراكم الخوف والرعب إلى أعلى حد له، وغالبا ما نجد الحدث تقطعه تلك المداخلات الطويلة التى تتميز بالناحية الخطابية البلاغية أكثر من اللغة الدرامية. لقد أتى هذا النوع من المداخلات لشرح أفكار المؤلف أو رواية الحدث الذى لم يتمكن المؤلف من عرضه على خشبه المسرح، كل ذلك يقود إلى غيبة الاستقلالية الدرامية للشخصيات، وبالتالى إلى غيبة الاحتمالية، حيث إن الأحداث لا تأتى مبرّرة من داخل عالم التراجيديا، ولكن الفجوة الرئيسية مع كون ما سبق رئيسيا أيضا، تكمن فى الغيبة المتأصلة للعمق الدرامى، فمهما يظهر كل ما يجرى على صفحات التراچيديا فى صورة مرعبة ، يأتى دائمًا فى شكل سطحى وغير هام . إن كتابنا الدراميين، حين بدأوا التأمل فى الكوميديا، قبعوا على أطرافها الخارجية، دون أن يلجوا حقا ساحة التأمل الخاصة بأصول الفن التراجيدى، وهكذا تبدو لنا أعمالا تمت كتابتها على أساس من الوصفات، ولهذا فما نجد فى واحدة منها خلقا لأسطورة ما، وما نلحظ فى مضمونها الدرامى أية علاقة مع الزمن الذى عاش فيه الكاتب، إنها، فى أول وهلة، لا تمت للفترة المعاصرة بصلة من الناحية الجوهرية. هذا الرأى العام يمكن أن يتوارى أمام بعض المشاهد للعديد من الأعمال التراجيدية، والتى يعالج فيها كاتبوها لحظات سعيدة، يمكن أن تدخل فى إطار الاستثناء. لا يأتى الفشل الذى منيت به التراجيديا فى القرن السادس عشر كامنا فى عدم قدرة الإسبان على كتابة الأعمال التراجيدية، كما قيل ذلك مرات كثيرة، وإنما فى الفهم الخاطئ لتراجيديا هذه المجموعة من الكتاب الدراميين، وهو الأمر الذى يهمنا الآن وهنا. لابد أن نتذكر بأنه لا فى فرنسا ولا فى إيطاليا أو حتى فى إنجلترا تمكنت التراجيديا فى تلك الآونة، من خلق أعمال أفضل. وبصـــفة عامة، نجد أن الجنس التراجيدى قد منى بفشل خلال القرن السادس عشر فى كل الأنحاء الأوروبية، فى إنجلتـــرا لابد من الانتـــظار إلى أواخر القـــرن السـادس عشر كى نعثر على أعمال تراجيدية جيدة، وفى فرنـــسا لا ظهور لمثلها إلا فى فترة متقدمة من القرن السابع عشر.

سنكون غير عادلين ومرتكبين لخطأ كبير من الناحية النقدية إذا ما أنكرنا أى فضل لأعمال كتابنا التراجيديين خلال القرن السادس عشر، آخذين فى الاعتبار الفترة الانتقالية التى كتبوا فيها والمشاكل الخاصة بكل مرحلة انتقالية، يصبح لزاما علينا أن نبرز إسهاماتهم الإيجابية فى هذا المجال. وضد ما يمكن أن نطلق عليه الفوضى فى بناء العمل المسرحى أسهم كتابنا بنظام كبير فى البنية الدرامية، أثروا ورفعوا من شأن اللغة، وسّعوا، بالجديد من الموضوعات المسارح الإسبانية، وسهّلوا الطريق أمام

المسرح الوطنى الذى حقق نجاحا على يد لوبى دى بيجا حين رفض احترام القواعد الكلاسيكية المرعية المقننة، والتى بلغت حد القاعدة التى لا فكاك منها على يد الأرسطيين الجدد فى إيطاليا، واستخدموا التاريخ كمصدر وقاعدة لأعمالهم التراجيدية، فاتحين الطريق فى هذا المجال أيضا أمام الجيل الذى أخذ على عاتقه خلق الكوميديا الوطنية، وتوصلوا إلى رفع شأن الأسلوب . . . ولكن أكبر فضل أرجعه إليهم يكمن فى جرأتهم على استخدام أشكال درامية جديدة أتت لتثرى مسرحنا. ويبدو لى أيضا أمرا جديرا بالاعتبار والثناء الكثير هذا «الوعى بالمهمة» وهذا الميل إلى النبل الفنى الذى حرك وشجع كل هؤلاء التراجيديين.

لننتقل الآن لبيان الخصائص المميزة، فى بساطة تامة، لإنتاج هذه المجموعة من الكتاب.

خيرونيمو بيرموديث Jerónimo Bermúdez :

كتب عملين تراجيديين : نيس الحزينة Nise Lastimosa ونيس المتوّجة Nise Laureada ، نُشرا فى مدريد تحت اسم مستعار هو أنطونيو دى سيلبا، عام ١٥٧٧ . لقد عدّه بعض النقاد كاتبا تراجيديا كبيرا، وبالنسبة لآخرين فإن إنتاجه التراجيدى "لا يكاد يستحق أن نطلق عليه إنتاجا دراميا"، وبنفس الطريقة، فيرى البعض أن أعماله تتميز بالأصالة، بينما يرى البعض الآخر بأنها تمثل نسخة من تراجيديا كاسترو Castro ، للكاتب البرتغالى أنطونيو فيريّرا. لن نزج بأنفسنا فى مجال مناقشة – هى فى هذا الكتاب مزعجة وغير ملائمة – التأثيرات والبدايات. ويعد عملاه التراجيدان، إلى جانب عمل آخر لبيروويس Virués ، من الأنواع الدرامية الأكثر كلاسيكية، داخل الإطار التاريخى لأعمالنا التراجيدية، تقسم كل واحدة منهما إلى خمسة فصول ويتدخل فيها الكوراس، على الرغم من أن المهمة التى يقوم بها تأخذ طابعا ديكوريا أكثر منه دراميا. فى هذه اللوحة المزدوجة يعالج الكاتب دراميا قصة إنيس دى كاسترو ونهايتها المأساوية (فى المأساة الأولى) وانتقام حبيبها الأمير دون بدرو (فى الثانية) ، والذى، ما إن تُوّج ملكا، يقوم بتتويج إنيس أيضا، بينما هى متوفاة. نيس الحزينة Nise Lastimosa تتمتع بأهمية أكبر وبها مشاهد أعظم وأفضل، بعضها لا ريب فى قوتها المأساوية، من نيس المتوّجة Nise Laureada ، التى تعج بالكثير من الخطابية والتأمل المفرطين.

وبعد ذلك بسنوات يقوم بيليث دى جيبارا Vélez de Guevara بمعالجة درامية لنفس الموضوع فى عمله: الحاكم المتوفى Reinar Después de Morir وهى الدراما التى تتفوق على المآسى التى كتبها بيرموديث فى الكثافة الدرامية المأساوية، وترجع إلى معنى مختلف ومفهوم مغاير للمسرح، ولكن بيليث دى جيبارا، حين كتب عمله، قد اعتمد على تراث سهّل له، من الناحية الفنية، مهمته، وعلى النقيض من ذلك، ينطلق بيرموديث، فيما يتعلق بالتقنية المسرحية للمأساة، من نقطة الصفر. لا شىء جاهز، وعليه، فلابد له من أن يواجه المشكلة الصعبة لتحويل الأسطورة التى يقدمها له التاريخ إلى مادة درامية. وحين يصل لوبى دى بيجا وأتباعه سيجدون أمامهم مجموعة من كتاب الدراما افتتحت بعض المعالم وحلّت بعض المشاكل الفنية فى مجال تحويل المادة التاريخية أو الروائية إلى مادة مسرحية، وعليه، فلن يكون انطلاقهم، فى هذا الجانب، من نقطة الصفر المطلق، وهذا أمر لا يجب أن ننساه.

أندرس ريى دى أرتييدا Andrés Rey de Artieda :

فى عام ١٥٨١ نشر هذا الشاب البلنسىّ، الذى توافد على أكاديميـــية الليليـين Academia de Los Nocturnos ، التى حضر إليها الكتاب البلنسيون، عمله المأساوى: العاشقون Los Amantes ، الذى استلهمه من أسطورة حب إيسابيل دى سيجورا ودييجو مارسياّ. إنها الدراما الوحيدة التى بقيت لنا من إنتاج ريى دى أرتييدا، والتى ربما كتبها فى فترة شبابه.

وبنفس الطريقة التى اتبعها بيرموديث، عندما همّ باختيار الأسطورة كموضوع للتراجيديا ابتعد عن التراث، وأصبح لزاما عليه أن يواجه نفس المشكلة التى واجهها ذاك، وجاء الحل الذى طرحه لهذه المشكلة مختلفا: ابتعد بصورة جذرية عن التقليد أو التراث الكلاسيكى، وجاءت النتيجة مبشرة بعمل متوسط المستوى، وهو الأمر الذى يبرز عدم خبرة المؤلف وغيبة النماذج، توارت المشاهد التراجيدية، ثم رُويت لنا، بدل «تمثيلها».

قام رى دى أرتييدا بوضع إهداء فى مقدمة عمله موجه إلى بيلانويا، حيث يشرح أفكاره الجمالية، يُستنبط منها أن مفهومه للتراجيديا يختلف عن مفهوم التراجيديين

الكلاسيكيين لها، فبالنسبة له تعنى التراجيديا، بصفة أساسية، الصدام بين العواطف، فبدلا من إخضاع الشخصية للحدث، يُخضع هذا الأخير للشخصية. وبوعى كامل بالابتعاد عن الكلاسيكيين حتى يوائم ما يقدمه من متطلبات الأزمان، يقوم بإلغاء الكوراس. كتب يقول: «ها هو القديم ينتهى أخيراً». يبدو لى من المهم جدا هذا الوعى الذى يدركه الكاتب فى محاولته كتابة شىء جديد، وإذا ما أخذنا فى حسباننا أن مأساة «العاشقون: Los Amantes» قد جاءت سابقة على المآسى الأولى لخوان دى لاكويبا، سوف ندرك، على الرغم من أن مأســـاته لم تكن مأساة جيدة، الأمر غير المعلن والجديد الذى حاوله ريى دى أرتييدا. من الناحية التاريخية، فإن مأساة «العاشقون Los Amantes» بما تشتمل عليه من موقف جديد، تمثل خطوة للأمام فى مسرحنا. خطوة، إذا ما أضيفت لخطوات كثيرة أخرى لهذا الجيل من التراجيديين، نجدها تفسح الطريق أمام فتح مسرحنا فى عهده الذهبى.

كريستوبل دى بيرويّس Cristóbal de Virués :

من أبناء مدينة بلنسية، وكان جنديًا، مثله فى ذلك مثل مواطنه ريى دى أرتييدا، رغم أنه كرس حياته بصورة مطلقة للحياة العسكرية، شارك فى حرب «الليبانتو» وعاش معظم حياته خارج وطنه، الذى أحس نحوه بشوق كبير، ألّف قصيدة طويلة بعنوان: مونسيرات El Monserrate ، والعديد من الأشعار، وخمسة أعمال تراجيدية. إلى جانب خوان دى لاكويبا يعد الكاتب الأكثر مكانة ورفعة بين كتاب الدراما الإسبانية. فى عام ١٦٠٩ قام بنشر أعماله التراجيدية والغنائية، ومع ذلك، فقد كتب مآسيه قبل ذلك بكثير، فى تاريخ غير مؤكد يقع، تقريبًا، فى الفترة ما بين ١٥٧٥ – ١٥٨٥ . إن بيرويس رجل جاد ومتأمل، عاش حياة مليئة بالخبرات، وحين يبدأ فى التأمل فى هذه الخبرات يدرك أن الطمع والثروة والحب تدير حركة حياة الإنسان، مانعة عنه السلام الداخلى والسعادة. فى أعماله التراجيدية، المكتوبة من خلال وجهة نظر رجل أخلاقى صارم، يدين هؤلاء الأعداء الثلاثة لحياة الإنسان، والتى تظهر كمحرك للحدث المأساوي. كان بيرويس يتمتع ككاتب درامى بتقدير عال بين كتاب الدراما فى القرن السابع عشر، وها هو لوبى دى بيجا يخصص له أبياتًا حماسية، وعلى العكس، لم يكن له كبير حظ بين النقاد المحدثين، وفى رأيى، وعلى الرغم من كل العيوب التى تلحق بإنتاجه الدرامى،

فإنه، مع ذلك، واحد من أفضل الكتاب استعداداً لكتابة المأساة، وككاتب درامى يُعد واحداً من أكثر الكتاب تثبتاً من الفكرة التى يملكها عن العمل التراجيدي. هذه فكرة خاطئة، بالتأكيد، وتؤدى به إلى اتخاذ أسلوب سينيكا فى كتابة التراجيديا نموذجاً لكتاباته، أبطاله يظهرون فى صورة أمثلة حقيقية للشذوذ، وغير محكمة التصوير، راجعة إلى غريزة الارتكان إلى القوة، وتأتى الجرائم والأحداث التى يرتكبها الأشخاص بفعل تلك الغرائز حتى تتراكم فى نهاية العمل، هؤلاء الأشخاص الذين يتحركون بتعليمات الغريزة، هم أشباح حقيقيون، فشخصية سيميارميس تبدو شبحاً (فى : سيميراميس العظيمة La Gran Semíramis) ، وكاسندرا (فى كاسندرا القاسية: La Cruel Casandra ، وعلى وجه الخصوص ، أتيلة (فى الغضبان أتيلة Atila Furioso) فى مرات قليلة يثيرون إعجابنا وعواطفنا، وفى الغالب الأعم، ينفروننا، أو ببساطة، لا نأخذهم مأخذ الجد، وبنفس الطريقة، يفسدون علينا المداخلات ذات القصد الأخلاقى، ومع ذلك، فهناك عظمة – عظمة ما هو ممسوخ وخارج عن المألوف، إن أردنا – فى مآسيه. هناك مآس، مثل سيميراميس العظيمة La Gran Semíramis، وكاسندرا القاسية La Cruel Casandra ، يبرهن فيها بيروويس على أنه يملك فهماً للمسرح يفوق بكثير فهم بيرموديث له، وكذلك فهم ريى دى أرتييدا وأرخينسولا، وفى مشاهد عديدة، يتفوق على خوان دى لاكويبا نفسه.

يأتى الحدث، من الناحية الفنية، على الرغم من عدم التصوير الدقيق للشخصيات، فى صورة محكمة، فى بعض الأحيان نجد الدسيسة شديدة التعقيد، إلا أن المؤلف يحكم قبضته عليها، من الناحية المسرحية طبعاً، لا أحد مثل بيروويس، على الرغم من أنه، فى بعض الأحيان، يمر بكبوة، عرف كيف يطوّر، بين معاصريه، دسيسة من الدسائس. نلحظ الصروف والخطوب كثيرة، وزائدة عن الحد المطلوب فى بعض الأحيان، إلا أن الكاتب يحسن التعامل معها جيداً باستثناء إليسا ديدو Elisa Dido، التى بناها الكاتب وفقاً لقواعد النظرية الكلاسيكية، نجد أن بيروويس لا يحترم وحدتى الزمان والمكان. فى كل مرّة، وعلى نغمة التقدم فى الإنتاج الدرامي، نجد مساحات عالية من الحرية فيما يتعلق ببنية المأساة حتى، فى مارثيلا الحزينة La infelice Marcela، يصل إلى درجة الدمج بين ما هو كوميدى وما هو تراجيدى، وعلى الرغم من أنه يطلق عليه اسم المأساة، إلا أن هذا العمل لا علاقة له باسمه قط .

كان كاتبًا موهوبًا بدرجة عالية فى الكتابة المسرحية، وكان يحظى بنظرة متناسقة عن الحياة الإنسانية، إلا أن مفهومه الخاطئ عن الجنس المأساوى أدى به إلى خلق نوع تراجيدى لا مخرج له على الإطلاق. لم يكن أمامه من أمر سوى أن يعمد إلى تجميع الأحداث الرهيبة وتراكم الميتة فوق الأخرى، وفى خدمة آلية الجريمة هذه وضع قريحته حتى يتمكن من حبك الدسائس ولغتها النبيلة، مع بعض الأشياء المؤثرة الجيدة فى بعض المشاهد.

لوبيرثيو دى أرخينسولا Lupercio de Argensola :

هذا الكاتب الأرجونى ذو العقلية الأرستقراطية، الشاعر الممتاز، يعد كاتبًا مسرحيًا مثاليًا بالنسبة لتاريخ المأساة الإسبانية خلال القرن السادس عشر، مثاليًا ليس لما قام بعمله، وإنما بما تخلى عن عمله عن وعى. كتب أثناء فترة دراسته الجامعية ثلاثة أعمال تراجيدية (فيليس وأليخاندرا وإيسابيلا) فقدت أولاها، وبعد ذلك هجر مجال الكتابة المسرحية. لم يكن مسرحه - وخاصة هذا المسرح - على درجة من الأهمية، فها هو لوبى دى بيجا، ومعه كتاب آخرون، بدأوا يكتبون مسرحًا جديدًا، أو بالأحرى، مسرحًا مختلفًا، وهذا الأخير هو الذى حقق النجاح وحظى بطلب الجماهير، ذلك المسرح الذى كان على وعى بأذواقهم ومطامحهم، وما كان من أرخينسولا إلا أن احتج فى مواجهة هذا المسرح المختلف وهاجمه. إنه مسرح لا يتوافق مع أفكاره عن الفن الدرامى، ولا مع الغاية التربوية والأخلاقية السامية له، ولكن بدل أن يتابع الكتابة، يلتزم الصمت؛ لم تعد الفكرة التى يناصرها عن التراجيديا تتمتع بصلاحية تذكر. وعلى النقيض من بيروييس وخوان دى لاكويبا أو حتى ثيربانتس نفسه، الذين تبنّوا التزامًا مع الاتجاهات الجديدة أو تلك التى وجدوا أنفسهم فيها، نجد أرخينسولا - الذى يضرب به المثل فى هذا - يكف عن كتابة التراجيديا مطلقًا، إن ما ظهر خلال الفترة الانتقالية التى كتبت فيها تلك المجموعة من الكتاب أعمالها، قد لاقى نجاحًا أبديًا وكاملاً. هم أنفسهم، حين تخلوا عن متابعة ما كتبه الكلاسيكيون، وحين بحثوا عن موضوعاتهم فى التاريخ، ونشروا لغة درامية أكثر ثراء من تلك المستخدمة فى الفارْس والأعمال الكوميدية، وأتقنوا الدسيسة وزادوا من تعقيدها، قد أفسحوا الطريق أمام المسرح الجديد من الناحية التاريخية، نراهم قاموا بواجبهم، الذى لا يمكن التقليل من شأنه،

فى عملية تطوير مسرحنا، ملأوا ساحات المسارح بالعواطف الإنسانية - ولا يهم ما إذا كانت غير دقيقة التصوير - وجلبوا إليها شخصيات بطولية - ولا يهم ما إذا كانت أشباحًا - ورفعوا كرامة الفن الدرامى، وأخيرًا، عرفوا كيف يستقلون عن المسرح الثقافى (الدنيوى) والمسرح الكنسىّ. لم يعد المسرح إذن مجرد تمرين بلاغى، ولا خدمة أشبه بالدينية ولا فينًا لممثل متجول، وإنما المسرح يحمل بين طياته غايته ومنتهاه، فها هو قد بلغ سن الرشد، وبهذا، حصل على حريته الفنية.

كان أخينسولا يمثل ، بما كتبه من أعمال تراجيدية، شيئًا مماثلاً لآخر غرقى تراجيديا القرن السادس عشر، ومن ناحية أخرى، فإن المأساتين اللتين وصلتا إلينا من كتاباته هما، من الناحية المسرحية، أسوأ ما كتب: مُملّتان وثقيلتان ومضجرتان. وعلى النقيض من بيروبس، لم يكن يتمتع أرخينسولا بحساسية نحو ما هو مسرحى، إنه كاتب صاحب أسلوب رائع، كتب أشعارًا بديعة، داع إلى الأخلاق، وقد فعل، إلا أنه لم يعرف كيف تكون حبكة وعقدة الدسيسة ولا كيف يمكن، بتقنية خالصة ودرامية محضة، تطوير الحدث، وأسوأ ما فى الأمر، أنه لم يعرف الوقت المناسب الذى يجب أن تنزل فيه الستارة. كاتب درامى سيىء، إلا أنه كاتب ممتاز ورجل عرف - وهذا حق ! - كيف يصمت فى الوقت المناسب.

جابرييل لوبو لاصّو دى لابيجا Gabriel Lobo Lasso de la Vega :

إنه الكاتب الدرامى الذى شهدت على يديه التراجيديا آخر مراحلها. كتب مأساتين : ديدو يستعيد شرفه La Honra de Dido Restaurada ، وتراجيديا تدمير القسطنطينية La tragedia de la destrucción de Constaninopla حيث تواجدت كل العناصر التى أضفت طابع الأسرة على التراجيديين السابقين. هذان العملان المتساويان هما أقرب إلى الدراما التاريخية فى العصر الذهبى منه إلى التراجيديا. ونظرًا لعدد وتنوع شخصياتهما - من البشر والحيوانات وأناس ينتمون إلى عالم الأساطير - ونظرًا للطابع الزخرفىّ للكثير من مشاهدهما، نجدهما تعجان بما يدخلهما فى عالم العرض المسرحى أكثر من كونهما ينتميان إلى عالم الدراما، وفيهما نلحظ بعدًا وانقطاعًا عن الخط الكلاسيكى للتراجيديا كليّة.

وهكذا، نجد أن الستارة قد أُسدلت نهائيًا معلنة نهاية التراجيديا المكتوبة على الطراز الخاص بالقرن السادس عشر.

هناك من الكتاب من يمثل حلقة وصل مع مجموعة الدراميين البلنسيين، وفى نفس الوقت نراهم فى معترك التيارات المسرحية المختلفة التى جعلت من بلنسيا Valencia مقرًا هامًا للمسرح فى أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر، مثل الكُتُبِىّ والناشر خوان دى تيمونيدا (١٥٢٠؟ - ١٥٨٣)، ذلك الرجل متعدد الأنشطة، تيمونيدا، المنفتح أمام كل التيارات والموضات الأدبية، قام بنشر مسرح لوبى دى رويدا وبعض من أعمال المسرح اليونانى اللاتينى، من بينهما عملان مقتبسان فى درجة عالية من الحرية لعملين كوميديين لبلوتو : أنفتريون Anfitrión ومينمنوس Menemnos . فى لاتوريانا Turiana ، مجموعة الأعمال الشعرية، المنشورة عام ١٥٦٤ ، تجمع بين طياتها أعمالاً كوميدية قصيرة، يظهر عليها التأثير المباشر بلوبى دى رويدا، أعمالاً كوميدية وفارسيةً ذات طابع إيطالىّ وعملا تراجيديًا ذا موضوع كلاسيكى، يحمل عنوان : مأساة كوميدية تسمى فيلومينا Tragicomedia llamada Filomena ، والذى حاول فيه ، بلا شك، إرضاء ذوق الجمهور، فأعطى دورًا بارزًا للشخصية الكوميدية التاورينية (تاورينو) التى أتت تمثل خليطًا من أبله المسرح السابق ومهرج المسرح اللاحق، وصهر عناصر تراجيدية مع أخرى كوميدية، وأدخل عناصر غنائية وأنشأ حدثًا له انطلاقاته المتعددة(٣٩)، وعلى جانب آخر، نشر، داخل دائرة تراث المسرح الدينى، الثلاثية اللاهوتية تحت عنوان Trenarios Sacramentales (إحداها عام ١٥٥٨ ، والثانية والثالثة عام ١٥٧٥)، وتشتمل على أعمال لاهوتية تأتى، نظرًا لبنيتها الدرامية، فى منتصف الطريق بين المسرح الدينى السابق والأعمال الغنائية الدينية للوبى، إن تيمونيدا، سواء أكان مجرد منقّح أم مبدع، يعد، بما لا يدع مجالاً للشك، الرجل الذى احتل بين معاصريه موقع الكاتب «الرادارىّ» الذى تمتع بحساسية شديدة تجاه كل الإشارات الخاصة بمسرح عصره.

٧ - خوان دى لاكويبا وثيربانتس Juan de la Cueva y Cervantes :

هذان الكاتبان ينتميان إلى مجموعة كتاب الدراما السابقين ببعض ما كتباه من أعمال درامية، ولكنهما يصلان إلى أبعد منهم - وخاصة ثيربانتس - بكتابته

لأعمال كثيرة ساهمت، بنائيًا وموضوعيًا، في الشكل الجديد للمسرح الوطني؛ ولهذا فإنه من المناسب، بفضل الأهمية التاريخية / الأدبية عند كويبا ، أو الجمالية / الأدبية عند ثيربانتس - لمسرحهما، أن ندرسهما في مساحات خاصة هنا.

خوان دى لاكويبا Juan de la Cueva :

كتب مارسيل باتايلو Marcel Bataillon الفرنسي المشتغل بالدراسات الإسبانية، في مقال من مقالاته الهامة[٤٠]، أن نقاد ومؤرخي الأدب قد أعطوا للأشبيلي كويبا قيمة وتقديراً لا يتوافقان قط مع القيمة الحقيقية لإنتاجه، ولا مع التقدير الذى حظى به بين معاصريه، الذين نسوه نسيانًا شبه كامل؛ ويأتى سبب هذا التناقض، كما عثر عليه باتايلو، كامنًا فى أن كويبا، على العكس من غالبية معاصريه من كتاب الدراما، أبدى اهتمامًا كبيراً بنشر أعماله . وفى مقابل هذا الأفكار لأهمية كويبا ، خرجت ردود فعل عالية لكثير من النقاد .

ولنحاول الآن، دون أن نبدى تعاطفًا كُليًا مع هذا الموقف أو ذاك، تقويم فن هذا الكاتب الدرامى بأكبر قدر ممكن من الموضوعية.

في عام ١٥٨٨ قام خوان دى كويبا بنشر الجزء الأول من أعماله الكوميدية والتراجيدية (أما الجزء الثانى فما ظهر قط) الذى اشتمل على أربعة عشر عملاً، عرضت كلها فى أشبيلية فى الفترة ما بين ١٥٧٩ و ١٥٨١ ، أربعة منها تحمل عنوان المآسى ، والبقية الباقية عبارة عن أعمال كوميدية، دون أن يكون هناك معيار لتقسيمها غير النهاية غير السعيدة والمأساوية أو النهاية السعيدة والمفرحة، يُعرِّف كويبا فى عمله «النسخة المثالية الشعرية Exemplar Poético» ، والذى سأتحدث عنه لاحقًا، الكوميديا بأنها «قصيدة نشطة ومفرحة وعمل صنع من أجل إسعاد الجمهور» ، وبإجماع يزيد وينقص بين النقاد يلتقون فى وصفهم لكاتبنا بأنه مؤلف مرتجل ومجدد. وهكذا يأتى الوصف الأول ليشرح لنا القصور والأخطاء التى وجدت بمسرحه، أما الثانى، فيمثل المكانة البارزة، التى احتلها المؤلف كرائد قريب من لوبى دى بيجا، وكخالق للطرق الدرامية الجديدة، لنتوقف عند هذا الجانب الثاني. يأتى الإنتاج المسرحى لخوان دى لاكويبا، من الناحية الموضوعية، أكثر تنوعًا من إنتاج التراجيديين الذين درسناهم آنفًا. ما كان يبحث عن موضوعاته فقط داخل إطار التاريخ الكلاسيكى، وإنما فى التاريخ الوطنى، وكذلك فى التاريخ المعاصر، أبطال من التراث الشعبى والشعر الحماسى

القشتالى المشتغل بالتراث، مثل الملك دون سانشو، وبيرناردو ديل كاربيو وأمراء لارا، جميعهم يظهرون على خشبة المسرح فيتحولون إلى شخصيات درامية.

وهكذا، فقد تحولت أحداث معاصرة، مثل سلّب روما، إلى مادة درامية، وأول ما يبرز، إذن، فى خوان دى لاكويبا، هو تنوع المصادر التى اعتمد عليها الكاتب فى بحثه عن موضوعاته وشخصياته: أوبيديو، فيرجيليو، تيتو ليبيو كانوا بمثابة المادة التى اتخذ منها أشخاصًا مثل: أياكس تيلامون، Ayax Telamán، وموت فيرجينيا La muerte de Virginia وحرية روما Haibertad de Roma، على يد موثيو ثيبالو، المدونات التاريخية والسير الشعبية الأسطورية، بالنسبة لأعمال مثل وفاة الملك دون سانشو وتحدى ثامورا La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora، حرية إسبانيا la lilertad de Espána بقلم برناردو ديل كاربيو، وأمراء لارا السبعة : Los siete infantes de lara، وفى مرات أخرى يمزج عناصر من الكوميديا اللاتينية مع عناصر أخرى روائية، والتى يضيف إليها حلقات ومواقف من عند نفسه. هذا الاستخدام للمصادر الأكثر تنوعًا وعلى وجه الخصوص لتلك المصادر الصادرة عن التاريخ الإسبانى، هو الذى أدى إلى جعل خوان دى لاكويبا هو الأستاذ والبداية التى انطلق منها لوبى دى بيجا، وبهذا يحتل هذا الكاتب الدرامى مكانة بارزة فى تاريخ مسرحنا. فى إنتاجه نلحظ مزيجًا من الأشكال الدرامية التى أصبحت على وشك الدخول إلى حيز التنفيذ، وعليه فإنه حرىٌ به - وهذا ليس بالقليل، من الناحية التاريخية - أن يتبوأ مكانة من وضع على ساحة المسرح الإسبانى شخصيات وأحداثًا من التاريخ الوطنى والتاريخ المعاصر، وبهذا فقد فتح مجالاً جديداً، أمام مسرحنا. وحسب ما يذكر باتايلو، فما هناك من أحد، فى الفترة التى عاش فيها، «نسب إلى خوان دى لاكويبا شرف مثل هذا التجديد الهام»، ولعله - مازال الكلام للناقد الفرنسى - يأتى راجعًا إلى "أن هذا التجديد قد ظهر قبل عام ١٥٧٩، وربما فى مناطق عديدة من شبه الجزيرة الأيبيرية، فى نفس الوقت، فقد بدى من الطبيعى جداً أن أحداً لم ينسب لنفسه دور الأبوة فى هذا"، إنه أمر ممكن، وحتى أمر أكيد. وبينما لا توجد هناك نصوص تحمل البراهين، فبإمكاننا أن نستمر فيما ذهبنا إليه من اعتبار خوان دى لاكويبا الكاتب المسرحى الذى أثرى المسرح الإسبانى بموضوعات وشخصيات من التاريخ الوطنى، التى أصبحت بعده، تتمتع بأهمية كبرى فى مسرحنا المكتوب فى القرن السابع عشر، ولكن هذا لا يعنى أن يكون خوان دى لاكويبا مبدع الدراما التاريخية الوطنية، الإبداع الفنى الأعلى والذى لا يدخل فى

مقارنة مع أعمال الأشبيلي، ويعني مقدرة لنخبة درامية لم يكن لها وجود قط في مسرحه. إن خوان دي لاكويبا هو كاتب درامي لا يمكن اعتباره أفضل أو أسوأ من أفراد جيله، الممثل التقليدي لهذه الفترة الانتقالية التي تعني أشياء كثيرة قادمة، ولكنه لم يصب في واحدة منها.

تبعد أعماله الدرامية بعض الشيء عن ذلك النوع المأساوي الذي قدمناه في الجزء السابق من الكتاب، فها هو الأمير ليسيماكو، بطل الأمير الطاغية El príncipe tirano ، المأساة المكونة من جزئين، على الرغم من أن مؤلفها يطلق عنوان الكوميديا على الجزء الأول، وأما الآخر فيطلق عليه عنوان المأساة،- يأتي في صورة شخصية شريرة، يرتكب جرائم قاسية للغاية، ويتمتع بجنون لا مثيل له في المسرح الإسباني، ولا حتى في بيروريس، والمهيب في هذه الشخصية هو غيبة الغاية في كل أعمالها، والمفاجأة المطلقة التي تتسم بها تلك الأعمال في مجملها، حين تصل شخصية إلى مرحلة الخوف من جرّاء ما يصنع الأمير، يهم بسؤاله: «ما الذي دفعك إلى ارتكاب مثل هذا العمل الشرير والوحشيّ»؟ فيجيبه قائلاً:

ماذا عساه أن يحركني أكثر من رغبتي

وحبي لأن يلقى جميع الناس حتفهم؟

هكذا تأتي الإجابة مؤثرة وتثير فينا الرغبة في القيام بدراسة اجتماعية لكل هؤلاء الأبطال الكبار لذلك العالم الشاذ والذين يعج بهم عالم أعمالنا التراجيدية، ما هو وجه الشبه الذي يجمع بينهم وبين الشخصيات غير الملائمة، المحكوم عليها بالمعاناة، وسوء الحظ، المعرضين للجريمة، والأعمال الجنونية، والهراء والدمار التي تظهر على خشبة المسارح الإنجليزية في نهايات القرن السادس عشر؟ لماذا نلحظ فيهم، مثلما هو الحال بالنسبة لليسيماكو عند كويباس أو لأتيلا عند بيروريس، تلك الرغبة العارمة في التدمير، في العنف وفي الموت؟ لماذا هذا الميل من جانب الكاتب نحو الجريمة أو الاغتيال؟ ما هي العلاقة العميقة بين هؤلاء الأفراد المتوحشين ومجتمع كتاب الدراما الذين خلقوهم؟ إن خوان دي لاكويبا – وفي هذا يختلف كثيراً عن معاصريه – يتبنى إزاء الجرائم التي ترتكبها شخصياته موقفاً غير متأثر، خال من كل تقويم أخلاقي، كما أن الأخلاق لم تكن تحكم أو تعد ضرورية في عالم الدراما. في أعماله الدرامية ذات الموضوع الوطني التي يطلق عليها اسم المأساة (أمراء لارًا) أو الكوميديا (الملك سانشو، وبرناردو ديل كاربيو)

ندرك في التّو أنه لم يعرف كيف ينتهز من الناحية الدرامية كل ثرائها أو يلتقط روحها أو حتى قيمها العميقة.

عادة ما يأتي الحدث غير متساوٍ، ونلحظ فيه نتائج مثل تلك القدرة على الارتجال من قبل مؤلفه والذي يؤدي به إلى إغفال خطة العمل وكسر الإيقاع الدرامي بصفة مستمرة، ومثالاً على ذلك: كوميديا موت الملك دون سانشو وتحدي ثامورا. يأتي الفصل الأول في صورة ممتازة : نرى الشخصيات رغم سطحيتها، وقد أتت محكمة التصوير، هذا إلى جانب وجود الدوافع المؤدية إلى الأحداث، إن موت الملك دون سانشو ينطوي على معنى العقوبة الناجمة عن الحنث في اليمين، وخيانة بييدّو دولفوس ترجع إلى سببين : إنقاذ المدينة وتحقيق الشهرة، السيد ودونيا أوراّكا يُقَدّمان إلينا بكرم زائد وبإقناع، أما الإيقاع فصائب، إلا أن الجودة المسرحية التي ينطوي عليها العمل تنتهي بمجرد انتهاء الفصل الأول، أما الفصول الثلاثة الأخرى فهي بطيئة، وخطابية، وذات مسيرة روائية، تتناقض مع مسيرة المسرح، وفي أحيان أخرى، مثلما هو الأمر في أمراء لارّا، يبدأ الحدث متأخراً جداً، ومغفلاً لعناصر درامية هامة تنتمي إلى عالم الأسطورة، تحولت على يد خوان دي لاكويبا إلى حكاية طويلة على لسان شخصيات عديدة. إن الفشل هنا يلحق المعالجة الدرامية للأسطورة، ليس فقط لأنها لم تتوصل إلى الشكل المسرحي المناسب، وإنما لعدم فهمها لروح الأسطورة. لقد تجرأ خوان دي لاكويبا – وفي هذا يكمن مغزاه التاريخي – الأدبي – باستخدام مادة غير منشورة، ولكن دون أن يكتشف مغزاها أو أهميتها.

من بين الأعمال الكوميدية ذات الموضوع الروائي يبرز: الحقير El Infamador الذي يعد من أبرز الأعمال التي كتبها. وقد بلغ الأمر ببالبوينابرات أن يرى في بطله لوثينو العلامات الأولى لشخصية دون خوان، أما إيكاثا، أحد ناشري كويبا وأحد أفضل نقاده، فيرفض مثل هذا الرأي ويعتبر لوثينو مجرد رجل فاضح، ولو أن خوان دي لاكويبا عرف كيف يتخلى عن تدخل الشخصيات الأسطورية مثل: نيمسيس وفينوس ومرفيو، والتي لا مكان ولا مناسبة لها في المناخ الواقعي للعمل، لأصبح في إمكانه خلق عمل هام في الواقع، قريب جداً لكوميديا القرن السابع عشر بأشخاصها الحيّة، وقصصها الغرامية، وديناميكية الحدث الذي تشتمل عليه، ورسمها للعادات المدنية. هذا الخلط غير المتجانس لعالمين متناقضين درامياً، من الصعب أن نخلق بينهما حالة من الانسجام، وهنا، على حالة عدم التجانس بينهما، يبرهنان، ليس فقط على تلك المسافة

البعيدة التى كانت تفصل كاتبنا عن الفن الجديد الذى بدأ يؤسس له لوبى دى بيجا، وإنما على شىء آخر أكثر أهمية: غموض الفن الدرامى لخوان دى لاكويبا، فكل ما بدأه، بدأ عن طريق المصادفة، أو، على كل، بطريقة غير مسئولة، دون وعى فنى بما كان يفعل، لقد انطوى تجديده على جسارة كبيرة وتأمل قليل.

وفيما يتعلق بلوثينو، يبدو لنا أن ذلك الرأى الذى تبنّاه إيكاثا قد أصاب أكثر مما رآه بالبوينابرات. إن لوثينو لا يتمتع بأى نوع من السخرية. ليس هو، وإنما أمواله التى تمكنت من غزو عالم النساء، بعض النساء، بالإضافة إلى أشياء أخرى ، فإن ما يريده خوان دى لاكويبا بهذه الشخصية، على الأقل فى البداية، هو نقد، مثلما فعل ذلك كتاب دراميون آخرون سابقون عليه، أهمية الثروة فى المجتمع المعاصر. ويأتى تكرار هذا الدافع منطوياً على كبير معنى على مدى المشهد الأول. وحتى لا تكون هناك ثغرة لشك يذكر، ها هو ما يصرحٌ به لوثينو نفسه :

ها أنت تعلم أنه ما من امرأة مستسلمة
لرغبتى إلا وكان ذلك بفعل الثروة،
لا بفعل أصلى النجيب.

هل هناك من إمكانية لتأكيد أشد تناقضا مع النفسية العميقة عند دون خوان، القائمة على الفرد لا على الثروة، على الشخص لا على ما يملك؟ إن لوثينو فى الواقع ليس أكثر من رجل فاضح، وهذا نظرا لجُبْنه.

وهكذا ، نجد أن خوان دى لاكويبا قد تحول فى السنوات قبل الأخيرة من حياته إلى منُظِّر، تاركا لنا فى النسخة الشعرية المثالية Exemplar Poético، المقسمة إلى ثلاث رسائل أدبية بعضا من الأفكار الأدبية، تأتى أفكاره عن المسرح كائنة فى الرسالة الثالثة. ليست تأملات عمًّا وصل إلينا من إنتاجه الدرامى الذى يأتى بعيدا فى زمانه، وإنما دفاعا عن الكوميديا الجديدة التى أصبحت فى أوج نجاحها. هكذا، دافع خوان دى لاكويبا بكل شجاعة عن الفن الدرامى الجديد، وطالب بنصيبه كمبدع. يقوم دفاعه عن الحرية الفنية للمسرح الإسبانى على أساس من الضرورات الجديدة التى أتت بها الأيام الجديدة، ولم يكن ذلك ناجما عن جهل بالفن، وإنما بسبب الرغبة فى التأقلم مع

العصر الحاضر، الأمر الذى دفع كتاب الدراما الإسبان إلى إهمال قواعد وتعاليم كلاسيكية – زمن جديد، فن جديد. «يعد الاختراع ، والظرف والإحكام» من الأمور الخاصة «بالأسطورة الأسبانية النابغة». هذه الوثيقة الأدبية تبرز جانبين لشخصية خوان دى لاكوبيا يبدو لى من الظلم السكوت عنهما: نبله الفكرى الذى يحمله على أن يصافح بفخار فنًا دراميا ليس بفنه هو، وإرادته العنيدة ناسيا ككاتب أن يطالب بالمشاركة فى نجاح هذا الفن الجديد، كما لو كان قد رأى فيه محققا ما أراده هو دون أن يعرف بكيفية الحصول عليه. روح مفتوح، شجاع ، باحث عن مضامين جديدة لمسرحه، إلا أنه لم يكن متأملا، وكان غامضا، هكذا ينتصب أمام أعيننا خوان دى لاكوبيا فى مفترق كل طرق الفن الدرامى فى عصره فأرضى كل المطالب دون أن يتمتع بعبقرية كافية لفتح الطريق التى ربما تكهّن بها . فى متحف متخيل للمسرح نفضل أن يكون تمثاله قائما على العتبة الفاصلة الواصلة بين القديم والجديد، ويأتى هذا التمثال معصوب العينين ويداه ممدودتان صوب المستقبل.

ثيربانتس Cervantes :

دراما الهواية El drama de una vocación :

على مدى حياته المشئومة تمكن ثيربانتس من أن يجعل هوايته المسرحيّة حية على الدوام. فى عام ١٥٨١ حين عودته إلى إسبانيا بعد خمس سنوات من الأسر فى العاصمة الجزائرية بعد أن منيت طموحاته بأن يعترف له بنوط الاستحقاق الذى لا ريب فيه كجندى بالفشل الذريع، ظلت حياته غير مستقرة لفترة من الزمن يتوجه مرة أخرى صوب الآداب ، ويبدى فى حالة من يريد استعادة تلك السنوات المفقودة واحتلال مكانة بين الكتاب المعاصرين ، فى عام ١٥٨٣ حصل على امتياز نشر عمله لاجالاتيا La Galatea ، فى نفس الوقت أرجع بصره نحو المسرح، ذلك المسرح الذى فقد وجهته ويبدى حائرا كما تحدثنا، وهناك العديد من الأعمال التراجيدية التى عرضت على الساحات المسرحية. فيما بين ١٥٨٣، ١٥٨٧ جاءت الكتابات الدرامية لثيربانتس ، ووفقا له، تمكن من عرض ما يزيد على عشرين عملا كوميديا فى مدريد حازت إعجاب الجماهير، ومن كل إنتاجه المسرحى فى تلك السنوات وصل إلينا عملان : معاهدة الجزائر El trato de Argel

كوميديا، وحصار نومانثيا El Cerco de Numancia تراجيديا، وسرعان ما توقف هذا النشاط الدرامى المكثف . وفى المقدمة التى جاءت فى بداية صفحات عمله: أعمال كوميدية وهزلية Comedias y entremeses عام ١٦١٥ جاء فيها :

على خشبات مسارح مدريد عرضت معاهدة الجزائر، من تأليفى ، وتدمير نومانثيا والمعركة البحرية حيث تجرأت على تخفيض فصول الأعمال الكوميدية إلى ثلاثة بعد خمسة كان معمولا بها لقد برهنت ، أو بالأحرى كنت أول من عرض الأخيلة والأفكار الدخيلة فى النفس فأخرجت أشخاصا أخلاقية إلى عالم المسرح ، استقبلتها أيادى المتفرجين بالتصفيق. ألفت حتى ذلك الوقت ما يقرب من عشرين عملا كوميديا أو ثلاثين، والتى قد ألقيت كلها دون أن يستقبلها أحد بباقة من الخيار، أو أن يلقى فى وجهها شيئا آخر: أخذت هذه الأعمال طريقها دون أن يصفر فى وجهها أحد، ودون صياح أو ضوضاء كانت هناك أشياء أخرى صرفت ذهنى فتركت القلم والكوميديا، وهنا ظهر البطل، ذلك العظيم لوبى دى بيجا، واستولى على عرش الكوميديا..

كان ثيربانتس فى الوقت الذى كتب فيه هذه المقدمة قد بلغ الثامنة والستين من عمره، وها هى ثلاثون سنة تمر على الأعمال المسرحية الأولى التى كتبها، وليس من المستغرب أن يكون فكره قد أصبح مشوشا بعض الشىء، حيث نراه ينسب إلى نفسه أشياء لم يكتشفها هو، مثل تخفيض عدد فصول الكوميديا من خمسة فصول إلى ثلاثة، هناك كتاب آخرون نسبوا لأنفسهم أيضا أبوة هذا التجديد. إنه يعترف بأن واجبات أخرى قد أجبرته على هجر الكتابة المسرحية، وفى التو نراه يرحب بلوبى دى بيجا، ولكن مثل هذه الكتابات قد أتت عندما كان لوبى دى بيجا وأصحابه قد حققوا نجاحا كاملا. فى عام ١٥٨٧ حدث الأمر بصورة مختلفة ، كان ثيربانتس يفهم المسرح فى ذلك الوقت بطريقة مختلفة عن تلك التى يفهمه بها لوبى دى بيجا، وما استطاع أن يقبل

الشكل الدرامي الذى جاء يفرض نفسه، وعلى لسان الكاهن القانونى فى دون كيخوتى Don Quijóte، نشهد هجوما على الكوميديا فى لغة تنم عن المعارضة الثريانتينية الخالصة ، وإذا ما كان ثيربانتس قد هجر الكتابة المسرحية فليس الأمر راجعا إلى أن هناك أموراً أخرى قد شغلته ومنعته عن مواصلة الكتابة ؛ وإنما لأن مسرحه لم يعد يجذب انتباه الجمهور، وحين يعود بعد سنوات لكتابة الكوميديا، دون أن يهجر كلية مفهومه السابق عن المسرح لا يجد أمامه من وسيلة سوى أن يقبل التزاما مع القوانين الجديدة للكوميديا الناجحة. فى عمله: الحقير المحظوظ El rufián dichoso، المكتوب عام ١٥٩٧ يورد فى مقدمة الفصل الثانى حوارا بن لاكوريوسيداد والكوميديا، يبدى فيها مبرراته – أمام نفسه بالطبع، وأمام ضميره ككاتب درامى– فى قبوله للقواعد الجديدة واقعا فيما أدانه بعد ذلك بسنوات على لسان الكاهن القانونى. هذه التغييرات التى تبدو متناقضة تعدُّ بالدرجة الأخيرة، علامة على الهواية الدرامية عند ثيربانتس الذى لم يرفض الكتابة المسرحية على الرغم من أنه حتى يتمكن من مسايرة الأمر، وضد قناعاته ، أصبح لزاما عليه أن يتأقلم مع الأساليب الجديدة، وحتى مع خطورة أن يتعارض فى شخصه ذلك المُنظِّر الذى لم يتخل عن نظريته، والمؤلف الذى بدأ يدخل فى معاهدات والتزامات مع القواعد الجديدة ، فما تمكن ثيربانتس من الصمود أمام هوايته للمسرح ، فبالرغم من هذا الالتزام الذى يملؤه كمؤلف بالشكوك لم تحظ أعماله الكوميدية الجديدة بالنجاح. فى المقدمة التى أوردها عام ١٦١٥ كتب هذه السطور التى تعد شهادة على استيائه لوضعه ككاتب درامى ولمجهوداته فى سبيل إنقاذ هذه الهواية التى يراها تغوص فى بحر الفشل والخيبة :

> ها أنا قد عدت منذ سنوات إلى هوايتى القديمة، وفى الوقت الذى ساورنى فيه التفكير أن سنوات طويلة مضت ، بل وعصور ، كنت فيها ممدوحا، عدت لكتابة بعض الأعمال الكوميدية، إلا أننى لم أعثر على عصافير فى الأعشاش القديمة ، أود أن أقول بأننى ما عثرت على مؤلف يطلبها، حيث كانوا يعلمون بأنها فى حوزتى وهكذا جمعتها فى صندوق وحكمت عليها بالنزول إلى عالم الصمت الأبدى . فى تلك الأثناء قال لى أحد الناشرين بأنه على استعداد لشرائها، إذا لم يقل له أحد المنتجين الكبار بأن هناك الكثير

ينتظر من وراء كتاباتي الروائية ، أما الشعرية، فلا، وإذا ما صدر لقول الحقيقة، فحقا أصبت بالاشمئزاز لقوله هذا الذى سمعت، وقلت في نفسي: «إما أننى قد أصبحت إنسانا آخر، وإما أن الأيام قد تغيرت إلى أفضل، فحدث النقيض كما هى العادة، التى جرت على امتداح الأيام الخالية". عدت بناظرى لأتصفح أعمالى الكوميدية من جديد، وكذلك بعض الأعمال المسرحية الهزلية التى كانت إلى جانبها، فما رأيتها بكل هذا السوء الذى يجعلها لا تخرج من ظلمة عبقرية ذلك المؤلف إلى نور كتاب آخرين أقل دقة وأكثر حفاوة. سئمت ثم وبعتها لذلك الناشر.. أردت أن تكون هذه الأعمال أفضل ما فى العالم، أو على الأقل أن تكون عقلانية. إنك ستلحظ ذلك، قارئى، وإذا ما رأيت بها شيئا جميلا، وتقابلت مع ذلك المنتج الذى لم يحسن تقديرى، فقل له أن يعتدل فى قوله، فأنا لا أسب أحدا أو أهينه، وأن يأخذ فى حسبانه أنها لا تعد هدفا لحاجات ظاهرة وواضحة، وأن الأشعار التى استخدمتها هى نفس ما تطلبه الكوميديا...

وما كان قليلا ذلك السأم الذى اعترى ثيربانتس حين رأى نفسه مجبرا على حفظ أعماله الكوميدية داخل صندوق ما نظرا لذلك الإغفال من جانب كل مديرى فرق التمثيل لأعماله وعدم قبولها، وهكذا وباتباعه للقواعد التى ترضى الأذواق الجديدة، يبدأ مشوار الكتابة حتى تلقى أعماله قبولا فتعرض، وفى النهاية يسلمها للطباعة . على مدى المقدمة نلحظ شوقه إلى ذلك الزمن الفائت الذى استقبل فيه جمهور مدريد أعماله بالترحاب وإصراره على مواصلة الكتابة المسرحية[٤١].

المأساة نومانثيا La tragedia Numancia :

تعتبر مأساة نومانثيا Numancia أفضل عمل تراجيدى إسبانى فى القرن السادس عشر، وواحدة من أهم مآسى المسرح الإسبانى على مدى أكثر من قرنين توارت عن الأنظار وطوتها صفحات النسيان. خلال الحروب النابوليونية، أحيا الإسبان من أهالى سرقسطة، الذين عاشوا بأنفسهم دراما الحرب والجوع والموت التى عاشها أهالى نومانثيا، المأساة الثربانتينية. خلال الحصار الذى فرض على مدريد قام الكاتب المسرحى رافائيل ألبرتى بعرض مأساة لانومانثيا مرة أخرى، ومراعاة للظروف الجديدة، ألبس الرومان ملابس الفاشيين من أنصار موسولينى. فى هاتين المناسبتين بدأت إسبانيا تدرك آنية مأساة ثيربانتس. فى عام ١٩٣٧ قام المخرج والممثل الكبير الفرنسى جان لوى براولِ بعرض لانومانثيا فى باريس ، والتى حققت نجاحا كبيرا ، وفى عام ١٩٦٥ عاد نفس المخرج ليعرضها على مسارح باريس . فى هذه المرة تصبح أوروبا، وليست إسبانيا، صاحبة الرأى القائل بأن ذلك العمل الذى كتبه ثيربانتس ما زال ينبض بالحياة والقوة والمغزى ، وفى عام ١٩٦٦ قام ناروس بعرضها على مسارح مدريد.

إن الحيوية التى تتمتع بها لانومانثيا ترجع أساسا إلى الألم الإنسانى الذى تعج به ، هذه الشخصيات التى تتحرك على صفحاتها ينظر إليها فى الإطار الإنسانى، لا يهم فى أى زمن ولا تحت أية ظروف وأيديولوجيات كل شعب من الشعوب، وكل إنسان يمكنه أن يتماهى معها.

هناك ثلاثة من كبار الكتاب الأوروبيين الذين امتدحوا ذلك العمل الثربانتينى هم: شوبنهاور وشليجيل وجوته. أصبح هذا العمل ينظر إليه من خلال معايير جمالية محضة ، خاصة بعصر الرومانسية، على أنه من الأعمال التى حازت قيمة كبيرة تضارع قيمة: الفُرسْ Los persas والسبعة ضد طيبة Los siete Contra Tebas لإسكيلو Esquilo.

أما المحتوى الكائن بين أركان هيكلها الدرامى فهو كما يلى: منذ سنوات عديدة والحصار مضروب حول نومانثيا من قبل القوات الرومانية ، وها هم جنود القائد إسيبسيون بعد أن ضعفت فضائلهم العسكرية نظرا للفراغ والمتع، لم يعد فى مقدورهم القضاء على أهالى نومانثيا، وعليه قرر القائد الرومانى الكبير ، بعد أن عمل على رفع معنويات جنوده، أن يقضى على المحاصَرين ، مما جعله يشدد الحصار أكثر فأكثر.

يرسل أهالى نومانثيا موفدين للتباحث حول الهدنة وما إن رُفض ذلك الطرح حتى هرعوا إلى القتال - كان موقفهم فى غاية الحرج، فقد أتت كل التنبؤات ضدهم، وقبل أن يسلموا أنفسهم، بعد أن وصلوا إلى حد غير مأمول ، يقررون الانتحار الجماعى ملقين بأنفسهم جميعا وأمتعتهم وسط لهيب نار مستعرة، وحين دخل الرومان المدينة وما وجدوا فيها غير كومة من الأنقاض والرماد وقد نجا منهم أخيرا طفل صغير إلا أنه ألقى بنفسه هو الآخر من أعلى قمة البرج أمام ذهول الأعداء.

يأتى العمل موزعا إلى أربعة فصول: فى الفصل الأول يقدم لنا الجنرال العدو ، تنم كلماته عن نبله وحنكة عسكرية ومعرفة بالحرب والقيم، ومنذ البداية نلحظ إصرارا من قبل ثيربانتس على ألا يقدم البطل فى صورة سلبية؛ إذ بإحاطته له بالعظمة والهيبة يمجد مقاومة أهالى نومانثيا ويحافظ بذلك على المستوى العالى للتراجيديا، والتى تمنع عظمتها وجود عناصر فقيرة وغير نبيلة، وعلى جانب آخر، ففى الواقع التاريخى لثيربانتس فى أوج مجد إسبانيا كانت الجيوش والجنرالات الإسبانية هى التى تقوم بدور الضاربين للحصار[٤٢]. أما الرومان فى مأساة لانومانثيا فلم يكن بمقدروهم أن يكونوا أقل عظمة من إسبان أوروبا القرن السادس عشر، ويلى هذا المشهد مشروع السفارة التى قام بها مبعوثون نومانثييون قوبلت سفارتهم بالرفض . فى المشهد الثالث يتسع المجال لإدخال شخصيتين عظيمتين: إسبانيا ونهر الدويرة، وها هو القدر قد حكم على نومانثيا بالدمار، ولكن إسبانيا فى انتظار أيام مجيدة، أيام سوف تعلو فيها فوق كل الأمم أمام دهشة العالم أجمع، أما النصر الذى حققه الرومان فهو أمر مؤقت وعابر، لأن الشعب الذى مُنى بالهزيمة فى الوقت الراهن قد اختير للعمل على إنجاح قضية مقدسة والدفاع عن المثل العليا، أما نبوءة الدويرو، التى تعد من خلال وجهة نظر الكاتب والمتفرج مجرد نبوءة عن الماضى ، تلعب دورين دراميين: بالنسبة للمتفرج هى بمثابة التمجيد لحاضره التاريخى، أما بالنسبة لحدث التراجيديا فإنها تعطى للحدث التاريخى معنى فى غاية الأهمية. بداية من الفصل الثانى وحتى نهاية العمل نجد الحدث يتركز داخل أسوار نومانثيا، وعبر مشاهد سريعة يعرض علينا ثيربانتس كل أنواع الهول الناجمة عن الحرب مصورة فى الحياة اليومية لمجموعة من الشخصيات، هم أنفسهم الذين يجعلوننا ندلف إلى قلب مأساة أولئك المحاصَرين : الحبيبان ، الأم وابنها، النساء، الحكام، القساوسة ، يجعلوننا نعيش ، من زوايا متعددة، أهوال الحرب وكوارثها والإنسانية أيضا، والمرض ، إذا ما كانت الحرب قد قدمت إلينا فى الفصل الأول من

زاويتها العظيمة والمجيدة، فالآن نراها فى وجهها اللا إنسانى والقاسى، وها هى البطولة الجماعية للقرية وأهلها، الذين يلقون بأنفسهم إلى النار، تأخذ كل عظمتها التراجيدية، وذلك لأن ثيربانتس قد عرف كيف يجعلنا على اتصال من خلال هذه المشاهد السريعة بالدراما الفردية لحفنة من النومانثيين، بعد أن تجذّر كل منهم داخل أحاسيسه الفردية . من بين كل هذه المشاهد يبرز أمامنا مشهد يمزق القلب، ألا وهو مشهد الأم مع وليدها الذى تحمله فوق ذراعيها يكاد يقتله العطش:

الأم : ماذا ترضع، يا مخلوقى الحزين؟
أما تشعر مع حزنى،
أنك تُخْرِج من صدرى النحيل،
بدل اللبن، دما خالصا؟
انزع اللحم إربا إربا
وحاول أن تملأ بطنك
فذراعاى النحيلان، المتعبان
لم يعودا يقويان على حملك.

هكذا نجد ثيربانتس ، بفن خارق ، يحمل على خشبة المسرح لوحة فائقة للحرب ، للموت والجوع، صالح لكل زمان ولكل الإنسانية، ويدخل فيه أيضا مسحة خالصة من الحب.

ومع ذلك فهناك بعض الملاحظات التى أبداها النقاد على المأساة، بمقدورنا أن نلخصها فى النقاط التالية :

١- تدخُّل الشخصيات الرمزية يعمل على تدمير الاحتمالية الدرامية .

٢- يأتى موضوع المأساة مناسبا أكثر للملحمة منه إلى المسرح .

٣- غياب الحدث الرئيسى والإفراط فى الحكايات الاستطرادية.

ليس هذا هو المكان المناسب لنقد مفصل لهذه الآراء النقدية، بمقدورنا فقط أن نرد عليها ، جميعها تشترك فى عيب واحد هو أنها: تقوم جميعها على فهم محدود للمسرح ،

ومن خلال هذا المفهوم سيصبح غير مقبول، أيضا، معظم مسرح أرتولد بريخت، أو ، على سبيل المثال، أعمال مثل : حالة الحصار El estado de sitio لألبرت كامو، أو السبعة ضد طيبة Los siete contra Tebas لإسكيلو. فى لانومانثيا لا يقوم الأشخاص الرمزيون أو الخياليون بتدمير الاحتمالية الدرامية لأنهم على النقيض من الشخصيات الأسطورية– الرمزية الموجودة فى الرجل الفاضح El Infamador لخوان دى لاكويبا لا يتدخلون فى تطور الدراما على نفس مستوى الشخصيات الأخرى فيعدلون فيها، وإنما يبقون أنفسهم فوق «العالم التاريخى» للرومان وأهالى نومانثيا باعتبارهم قوى خارقة وهامة لها مهمة رمزية . فى بنية لانومانثيا يعد أساسيا جدا ذلك التفوق الوضعى للمستويات الدرامية . هناك فقط مفهوم واقعى بالتحديد عمّا هو درامى بإمكانه أن يحكم بغير الاحتمالية علي تدخل الشخصيات الرمزية فى المأساة الثربانتينية ، وفيما يتعلق بالنقطة الثانية، فإنها تخلو من أى معنى، حيث إن المهم لا يتعلق بكون الموضوع خاصا بالملحمة، وإنما يتعلق بما إذا كان المؤلف قد حول هذا الموضوع إلى دراما، إلى حدث مسرحى أم لا، كل كتاب الدراما الكبار قد خلقوا مسرحا من موضوعات حماسية روائية أو تاريخية ، لنوجه ناظرينا إلى لوبى دى بيجا أو شكسبير. إن ثيربانتس فى لانومانثيا قد نقل الموضوع إلى ساحة درامية ، وبهذا تمكن من بناء عمل درامى . فى لانومانثيا يأتى الموضوع فى صورة درامية، وأخيرا ، فإن ما أطلق عليه النقد الأحداث الاستطرادية فما هى بذلك، وإنما هى بالضبط تمثل الحدث الرئيسى للمأساة التى يعانى منها أهالى نومانثيا . حدث درامى مرئى من قبل ثيربانتس من الزاوية الدرامية من خلال وجهات نظر عديدة، وذلك بغرض أن يتمكن المتفرج من رؤية – وهذا هو المسرح الخالص– ما يحدث لأهالى نومانثيا المحبوسين وراء الأسوار وبين ساحات المدينة ، ورؤية النوعية الإنسانية لبطولتهم الجماعية والمحسوسة .

وإذا ما كانت لانومانثيا تفوق مآسى كتاب الدراما من أبناء جيلها، فإنها بالإضافة إلى ذلك تفوقها فى عاطفتها الإنسانية ذات الطابع العالمى، وفى اعتدال الكلمة ووحدة الفكر والشعور لقد أصاب ثيربانتس فى عدم سقوطه فى الإغرائين الكبيرين اللذين وقع فيهما كبار كتاب المأساة من أبناء جيله: الكلمة الإنشادية الخطابية ، واللا تقارب بين الأخلاق والحدث الدرامى المأساوى .

الأعمال الكوميدية Las comedias :

يمثل عمله معاهدة العاصمة الجزائرية El trato de Argel، والذى ينتمى إلى المرحلة الأولى من كتابات ثربانتس، كما تقول لنا إحدى الشخصيات فى نهاية الكوميديا "صورة طبق الأصل من حياة العاصمة الجزائرية والمعاملة السيئة". كعمل مسرحى يأتى فى مجموعة من مشاهد حياة الأسْر، يقوم ببطولتها عدد من الأشخاص تنطوى مهمتهم على تقديم بعض الجوانب الأساسية من حياة الأسر، يشتمل العمل على دسيستين يربطان بين الشخصيات، ويعملان على تطور الحدث، وأقل أهمية من المواقف التى تجسد الشخصيات يعرض العمل سلسلة من المشاكل السياسية والوطنية، والدينية التى تحظى بأهمية كامنة فى محتواها الأيديولوجى أكثر من إخراجها الدرامى، إن المتفرج يحضر هنا التقابل بين المسيحية والإسلام غير المتصالحين، وتمجيد بطولة الأسير الإسبانى، وآلامه وإغراءاته، وخلاصه الأخير من قبل أفراد الثالوث الذين أتوا لإنقاذ الأسرى، ولكن ثيربانتس لم يتمكن من خلق دراما ذات قيمة عالية .

إن موضوع الأسر الذى يحتل مكانة هامة فى العمل الروائى الثربانتينى ، يعود مرة أخرى لمعالجته فى ثلاثة من أعماله الكوميدية فى المرحلة الثانية: فى الشجاع الإسبانى El valeroso espanol، الذى يتسم بطابع الرواية أكثر من العمل المسرحى، والذى لم يسهم بشىء جديد فى مجال كوميديا «المسلمون والمسيحيون» ، فى السلطانة العظيمة La gran sultana، العمل الكوميدى المحكم البناء، والمشتمل على العديد من المواقف الكوميدية وحيث نرى استبدالا للعالم البطولى باللعبة المسرحية الخالصة التى تصل إلى نهايتها السعيدة عبر عبقرية وخيال ثيربانتس، وفى حمامات العاصمة الجزائرية Los banos de Argel إعادة التحرير الحرة أو إعادة الكتابة الموسعة بقيمة درامية أعلى فى هذه المرة لمعاهدة العاصمة الجزائرية El trato de Argel، إن الأيديولوجية المسيحية والوطنية التى ظهرت فى هذا العمل على أكتاف الحوار تتحول إلى حدث هنا، فى هذه المرة نرى أن الشهادة التى يريد ثيربانتس أن يؤديها شهادة شىء معيش وملموس ، نفس الشهادة التى أدت به قبل ذلك بسنوات إلى إبداع «معاهدة الجزائر» قد وجدت الشكل الدرامى المناسب. إن دراما المأسورين لا تحظى بأهمية بسبب النية التى تدعمها ، وإنما بسبب أحداثها، والشخصيات المتورطة فيها، وهكذا نجد أن ثيربانتس قد تمكن من إحداث موازنة بين نظريته المسرحية والقوانين الداخلية

«للكوميديا الجديدة»، فأدمج بذلك العناية فى خلق الطبائع الأخلاقية للشخوص مع ديناميكية الحدث ، وأمكنه تناوب المشاهد المأساوية مع الأخرى الكوميدية.

ومن أفضل الأعمال التى كتبها ثيربانتس فى هذه الفترة الثانية عملان هما: الحقير المحظوظ El rufián dichoso، وبدرو دى أورديمالاس Pedro de Urdemalas .

أما الحقير المحظوظ فهى عبارة عن نوع من «كوميديا القديسين» Comedia de santos، يأتى حدثها مبنيا حول شخصية مركزية كريستوبل دى لوجو، والذى فى ردته أصبح يمثل المركز الحيوى للعالم الدرامى للكوميديا ، فى الفصل الأول نرى البطل مدرجا فى عالم غريب وبائس من عوالم الصعلكة، حيث تمكن من أن يصبح مشهورا ومحترما بفعل شجاعته وجرأته، إلا أن كريستوبل دى لوجو لا يشعر بسعادة من جراء تواجده داخل حدود هذا العالم، والذى لا يفى بتطلعاته، ولكونه أصبح فى حماية قاضى التحقيقات نيو دى ساندوبال، لم يتمكن ممثلوا العدالة من إلقاء القبض عليه احتراما للرجل الذى يحميه، وهو الوضع الذى لم يستطع لوجو قبوله، حيث إنه يتطلع لأن يكون محترما لشخصه هو ومحبوبا بأعماله، وبالنسبة للمغامرات العديدة التى نراه متورطا فيها لا تكفى لإرضاء تطلعاته، وهنا يأخذ لوجو قراراً بتحديد مصيره بناء على نتيجة لعب الأوراق، فيحلف بالله أنه إذا ما خسر، فسوف يتحول إلى قاطع طريق، ولكنه يكسب كما لم يكسب من قبل، وحينئذ منفردا يعيش، كخبرة داخلية ، اللحظة الحاسمة فى حياته ، ألا وهى حرية اختيار مصيره الذى عاشه كتحد لقوى الشر:

وحيدا أبقى ، وبى رغبة
فى أن أحاسب نفسى منفردا،
رغم الأمواج الحائلة
التى أخاف أن تجرفنى فأغرق،
لقد قررت إذا ما خسرت اليوم،
فسأتحول إلى قاطع طريق:
خطأ واضح وبيّن
لوهم أعمى.

جنون وجسارة
يمثلان أسوأ ما تطرق إليه التفكير،
فما أجبر قط
قرار سيئ على الالتزام بنتيجته،
لكن أأدع لهذا
لأنى فعلت سوءاً
حيث أرى ما بى من رغبة
تطمح لما تبقى؟
لا ، بالطبع. حين أعلم
أن اجتماع النقيضين
يشفى شفاء عاديا،
ولهذا فسوف أتخذ قرارا مناقضا،
وهكذا سوف أقرر
أن أكون رجلا متدينا..
أيها الشياطين، بكل الوسائل أتحداكم جميعا،
وأعلن ثقتى فى ربى الكريم
التى ستحملنى إلى هزيمتكم جميعا.

هذه المقدرة العبقرية فى الانتقال من طرف إلى آخر، والتى يصعب فهمها كثيرا من الناحية الإنسانية ، تشكل نواة الشخصية لدى جزء كبير من أبطال المسرح الإسبانى فى العصر الذهبى.

فى الفصل الثانى الذى تدور أحداثه فى المكسيك يظهر لنا لوجو، بعد أن تحول إلى الراهب كريستوبل دى لاكروث ، فى صراع مع قوى الشر، التى أعلن تحديه لها، وهنا نرى أن ضمير الكاتب ثيربانتس الموزع بين ولائه لنظريته المسرحية وقبول الحريات الجديدة، يُلزمه فى مطلع الفصل الثانى بتبرير هذا التغيير الفجائى لمكان

الحدث، وعلى هذه الأسئلة التى تصدر عن لاكوريوسيداس، والتى تريد معرفة السبب الذى من أجله تم هذا التغيير، تجيب من بين أشياء أخرى، الكوميديا :

الأيام تبدل الأشياء
وتكمل الفنون (...)
وها أنا أمثل آلاف الأشياء،
لا قولا، كما حدث من قبل،
وإنما فعلا، وهكذا يصبح ضروريا
مثل ذلك التغيير فى الأمكنة؛
بما أن الأحداث تقع
فى أماكن متعددة،
فعلى أن أذهب إلى حيث تقع
معذرة للحماقة (...)
إن الأفكار سريعة الحركة:
فبالإمكان أن تصحبنى
معه إلى حيث أرى
دون أن أضل أو أمل،
وها أنا أجمع بين المكسيك وأشبيلية
فى لحظة.
فوصلت بذلك بين الجزء الأول والثانى والثالث أيضا:
الأول عن حياته الحرة،
والثانى عن حياته الخطرة والنشطة،
والثالث عن موته المقدس
ومعجزاته الكبرى.

وأكثر المشاهد تأثيرا فى هذه الدراما حيث تطل من جديد، مثلما حدث فى لانومانثيا، عظمة ثيربانتس ككاتب درامي، هو ذلك الذى ينتهى به الفصل الثانى، وها هو كريستويل يصارع من أجل إنقاذ روح دونيا آنا دى تريبينيو التى، وهى على أبواب الموت، تدافع التوبة، فتشعر بتخلى الله عنها، الذى لا تعتقد فى رحمته، وهى فى هذه الحالة من اليأس من الخلاص، غير المتأثرة بشىء من العقلانية، يقدم الراهب كريستويل كل ما يمكنه من عمل مقابل خطايا دونيا آنا :

أيتها السماء اسمعى:
أنا، الراهب كريستويل دى لاكروث،
رجل الدين القبيح والراهب
فى سلك البطريارك السعيد
القديس دومينجو، أقول هكذا:
إننى أقدم إلى روح السيدة أنا دى تريبينيو،
الحاضرة هنا، عن طيب خاطر
كل الأعمال الطيبة التى كسبتها يداى
من إحسان وعطف منذ أن
هجرت طريق الموت
وسرت على طريق الحياة، أقدم إليها
كل صيامى، ودموعى وآلامى
والقدر المقدس لكل
ما أديت من صلوات، وهكذا أقدم إليها
كل عباداتى وأمانىّ
التى أرتنى ربى دائما هدفا لها،
وفى المقابل أحمل أنا خطاياها
مهما كبرت، وألتزم

أن أحاسب عليها فى المحكمة
العليا والخالدة للإله الخالد،
وأن أدفع كل عقوبة
استوجبتها خطاياها كلها.
وهذا الاتفاق مشروط
بأن تقدم من جانبها أولا
اعترافها وتوبتها.

هنا تقبل دونيا أنا ثم تموت فى سلام. فى اللحظة المحددة لموتها نجد وجه الراهب كريستوبل قد غطى تماما بآثار البرص، وهى العلامة المرئية الدالة على أن السماء قد قبلت عرضه.

أما الفصل الثالث فيقدم إلينا الراهب كريستوبل فى صراعه ضد الشيطان حتى اللحظة الأخيرة، موته يمثل انتصاره. يختفى البرص بإعجاز من جسد القديس، الذى يتلقى التكريم من أعلى سلطة مدنية.

فى بدرو دى أورديمالاس Pedro de Urdemalas، يحول ثيربانتس أحد الأبطال الدراميين الغنى بإنسانيته، إلى شخصية فلكورية شعبية ، شخصية ماكرة غبية، قادرة على التلون بأشكال عديدة ، يجعل منها ثيربانتس الشخصية الكوميدية الفطرية ، تكمن طبيعتها فى تجسيد أسطورة بروتيو Proteo، دائما ما يتغير فى ظاهره، إلا أنه يأتى متماثلا فى أصله وجوهره، ينتقل بدرو دى أورديمالاس من حال إلى حال، من موقف إلى آخر، ممثلا بإتقان كبير كل أدواره، عالمه هو عالم الخيال المفتوح أمام كل الاحتمالات. يقود ثيربانتس بطله ومعه المشاهد من كوميديا العالم إلى عالم الكوميديا، تاركا إيّانا مثل مسرح العجائب El retablo de las maravillas فى حيرة بالنسبة للحدود الفاصلة بين العالم الواقعى والعالم الخيالى، فرسان على هذا الحد الذى يفصل ويجمع بين الحياة والفن، حيث نجد كل شىء حقيقة وكل شىء كذبا، وحين تنزل الستارة نرى أنفسنا مجبرين على أن نتساءل ، كما كتب روبيرماراس: «هل إنتهت الكوميديا أم أن الأمر... أن الأمر لم يكن سوى حلم وسيعود كل شىء ليبدأ من جديد[٤٣]»؟.

مسرحيات هزلية من فصل واحد Los entremeses :

من بين الأعمال الهزلية المكونة من فصل واحد والتى بلغت الثمانية ونشرت على يد ثيربانتس عام ١٦٥١، يبرز عملان خطت سطورهما شعرا (الحقير الأرمل Elrufian viudo، واختيار عمداء داجانثو La eleccion de los alcaldes de Daganzo، وأما الستة الباقية فقد كُتبت نثرا : قاضى الطلاق: El juez de los divorcios، والحارس الأمين: La guarda Cuidadosa، البيثكائيتى المتصنع:El vizcaino fingido، مسرح العجائب El re- tablo de las maravillas؛ كهف سالامنكا La Cueva de Salamanca؛ والعجوز الغيور El viejo celoso؛ نسبت إليه خمسة أعمال أخرى دون أن تكون الأدلة التى سيقت لتبرير هذا النسب مقنعة فى قليل أو كثير.

فى يد ثربانتس أصبحت هذه الأعمال الصغيرة أو المسرحيات الكوميدية التى استخدمت من أجل التسلية بين فصول الأعمال الكوميدية الكبيرة والتى بتسليتها للجمهور حالت بينه وبين الملل والضجر وعدم الصبر أثناء توقف عملية التمثيل، جاعلة إياه فى استعداد تام للخيال الكوميدى فى حالة من النبل الأدبى، فتحولت بهذا إلى أعمال فنية، وتأتى الكوميديا المباشرة والأولية للمسرحيات الهزلية متوفرة نظرا للفكاهة التى يتمتع بها ثيربانتس، وتكتسب هنا معنى وقوة فى المضمون كانت تخلو منهما، إن الوعى الرصين عند ثيربانتس وخبرته عن الواقع والإنسان حين تصب على شخصيات المسرحيات الهزلية، تضفى على أقنعتها مسحة إنسانية وتحولها إلى مخلوقات درامية ذات تعقيد أكبر، تتخلى شخصيات المسرحيات الهزلية التى كتبها ثيربانتس عن كونها أنماطا مسرحية ثابتة، لتتحول إلى أشخاص كوميدية تثير فى المشاهد هذه الضحكة الفكرية التأملية التى تتجاوز البهجة المحضة؛ وذلك لأن ما يثار فيه تمتد جذوره فى مناطق أكثر عمقا فى النفس، هكذا أطلق روبيرماراس على هذه المسرحيات الهزلية التى كتبها ثيربانتس عنوان المسرح الحر؛ لأن مؤلفه يهرب من كل قصد فى البناء السياسى والدينى والأخلاقى، ليختلق مواقف درامية يظل منشأها وتطورها وحل عقدتها على هامش القواعد "الرسمية" التى يجب أن تحكم السلوك العام والخاص للأفراد، وخلف الكلمة والحدث الصادرين من هؤلاء المخلوقات الدرامية نجد نظاما متكاملا من الإشارات والمرجعيات التى تشير إلى مضامين الواقع الاجتماعى اليومى، وهكذا تُظْهر لنا عبقرية ثيربانتس، كما بدا، فى أفضل اللحظات الدرامية، اللعبة الدياليكتية للمظهر والجوهر.

وفى اختيار عمداء داجانثو يقدم لنا محكمة مرتجلة تعمد إلى اختيار عمدة وأربعة مرشحين لنفس هذا المنصب، والأهلية التى يتمتع بها ثلاثة من المرشحين، حسب ما يدعونه لأنفسهم، لا علاقة لها من قريب أو بعيد بالوظيفة التى يتطلعون إليها: أوميوس Humillos، يفتخر بكونه لا يعرف القراءة لأنها أمر يأخذ "بالناس إلى المجمرة" (مجمرة محاكم التفتيش)، ولكنه مسيحى الأصل يجيد الحرث، ووشم العجول بالنار واستخدام الأقواس، وبيروكال Berrocal رجل سكير خارق للعادة ، أما بدرو رانا Pedro Rana، فيقترح برنامجا عادلا ومناسبا، ولكنه لا يتخطى الجانب النظرى، الذى من المحال تطبيقه، يظهر عازفو الموسيقى ويطوى النسيان موضوع الانتخاب حيث يصل خادم الكنيسة ليلقى باللوم على المنتخبين والمرشحين ، يطير الجميع بسبب دخوله إلى أرض خارجة عن مجال وظيفته الكنسية- وتم تأجيل الانتخاب حتى اليوم التالى.

الحارس الأمين La guarda cuidadosa تأتى بعالمين وظيفيين متناقضين باعتبارهما متنافسين على حب خادمة صغيرة، يتمثلان فى شخصيتين هما: الجندى وخادم الكنيسة، رجل السلاح ورجل الكنيسة نمطان متوفران على ساحات الأعمال الهزلية المكونة من فصل واحد على مدى تراث وتقليد طويلين، يبديهما ثيربانتس مضيفا على ملامحهما الشخصية مسحة إنسانية، وتختار الفتاة البريئة رجل الكنيسة زوجا لها، مؤكدة بهذا أولية الثروة على الكينونة الشخصية.

فى قاضى الطلاق El juez de los divorcios تعرض أمام القاضى قضية لثلاثة أزواج يطلبون الطلاق لأسباب مختلفة، كل زوجين من هذه الحالات الثلاث يعيشان الحياة الزوجية كما لو كانت جحيما، ويحكم القاضى بأن يعيش كل طرف وسط هذا الجحيم بحجة "أن التعايش الردىء ، أفضل بكثير من الطلاق.

فى كهف سالامنكا En la cueva de Salamanca ، يقدم لنا ثيربانتس الزوج الديوث والسعيد فى نفس الوقت، والذى يحضر المشاهد عالم الخداع الذى يعيش فيه بسعادة غامرة بعد أن يتحرر لفترة من الزمن من إطار القانون الأخلاقى.

فى العجوز الغيور El viejo celoso ، يعالج من الناحية الدرامية ذلك الموضوع الذى عالجه فى إحدى قصصه المثالية ، غيور إكستريما دورا El celaso extremeno: كانييثاريس، عجوز تزوج بامرأة شابة، تسيطر عليه عاطفة الغيرة التى يشعر بها فى صورة وحشية، وزوجته التى تعيش رهينة محبسها الذى لا ينفك، وتلعن زوجها واللحظة التى تزوجت فيها، تعمد إلى خيانته فى أول فرصة تتاح لها، وهذا المشهد الذى يروى

قصة هذا الخداع يعد من أبشع ما فى المسرح الأسباني، فيربانتس يعلن غيظه وحنقه على شخصيته، يحضر المشاهد مشهد الخيانة الزوجية ويستمع إلى الحوار الدائر بين الزوجة المحبوسة وعشيقها والزوج على جانب من الباب ، الذى لا يشك شيئا، وتكاد تأكل الغيرة قلبه، وهنا تصل السخرية أعلى حدود القسوة حين تتدخل كريستينا ابنة أخت الزوجة وشريكتها فى الجريمة، ومن خلال ردودها نلحظ غيبة كلية للشعور الأخلاقى عند الشخصية.

من بين أعمال هذا الجنس الأدبى يبرز مسرح العجائب El retablo de Las moravil las يصل شانفايا وشيرينوس إلى إحدى القرى لا ندرى ما اسمها ، ولكننا نتكهن بأنها ترمز إلى إسبانيا المعاصرة التى عاشها ثيربانتس ، وفيها ، بتنويع بسيط للمناظر فى الظاهر لا فى الجوهر، نراها إسبانيا المعاصرة لأى زمن من الأزمان، ثم يقيمون مسرحهم الذى يحتوى على عجائب يعلن عنها شانفايا: «نظرا للأشياء العجيبة التى تعرض فيه، أسميناه مسرح العجائب ، الذى ألفه وأرسى دعائمه العالم طونطينيلو ، تحت هذه المتوازيات والاتجاهات والنجوم والكواكب ، بنفس الموضوعات والشخوص والملاحظات حيث لا يمكن لأحد أن يرى الأشياء التى تعرض فيه، أن يصبح ذلك من المشاهد يهوديا متنصرا، أو غير منحدر من ظهرى أبوين مرتبطين برباط شرعى مقدس، ومن يجد نفسه وقد أصابته عدوى هذين المرضين الشائعين ، فليصرف عن رؤية أشياء لم تشاهد أو تسمع قط على مسرحى».

وهنا تبدأ لعبة الولع المسرحى، فكل مشاهد دون أن يرى شيئا أمامه، يتصنع أنه يشاهد كل شيء حتى تلصق به تهمة اليهودى المتنصر أو الابن غير الشرعى، والمشاهد الذى يوجد فى خضم العرض، يضحك من الكوميديا المعروضة التى يمثلها مشاهدو المسرح، الكوميديا التى تمحى فيها حدود الواقع والخيال، ولكننا لا نضحك من دورهم كمشاهدين، وإنما من المبادىء الاجتماعية التى تجبرهم على لعب هذا الدور، وحينما يدخل من الخارج واحد من الشخصيات الخارجية ، الميليشيا، جاء يطلب مأوى لجنوده، يظنه العمدة شخصية من شخصيات المسرح، شخصية خيالية أرسلها طونطونيلو، وفقا لملاحظة تشيرينوس: اشهدوا معى أن العمدة يقول إن ما يأمر به جلالته، يأمر به أيضًا الحكيم طونطونيلو» تنتهى المهزلة بمشهد مليء بقعقعة السيوف والضربات، وهذه هى اللحظة ، تحديداً ، التى يتحول فيها مشاهد المهزلة إلى مشاهد مسرح العجائب، الذى لا تُرى صالته التى يُعرض على خشبتها بين أركان أحد المنازل الريفية ، وإنما هى إسبانيا جمعاء – «إن حسنة المسرح – كما يقول تشانفايا– تكمن فى وقته الراهن، أما الغد – أى، أىّ لحظة يومية حاضرة – فبإمكاننا أن نريها للجمهور» .

الفصل الثالث

المسرح القومى فى العصر الذهبى

١ - مقدمة للدراما القومية :

فى هذه الصفحات من التقديم لمسرح القرن السابع عشر سوف نحاول إبراز العناصر الأساسية بقدر كبير من الوضوح والدقة ، الخارجية منها والداخلية على حد سواء، التى يقوم عليها بناء الدراما القومية.

مبدع هذا المسرح الجديد بالمعنى الذى سوف نراه فيما بعد هو كما نعلم علم اليقين لوبى دى بيجا، وحين تأتى فرصة التعرف على أعماله، فلن تكون هناك ضرورة للحديث عن المبادىء التى يقوم عليها فنه الدرامى، حيث إن هذا موضوع سوف يكون هدفا لحديثنا فى الصفحات التالية.

١ - اسم الجنس الأدبى «كوميديا» :

ظاهرة عامة بالنسبة لمسرحنا المكتوب خلال العصر الذهبى أن يجمع تحت عنوان عام هو: الكوميديا، وهكذا يتم الحديث عن الكوميديا، وكذلك عن الأعمال الكوميدية الإسبانية فى الفترة الذهبية، وكذلك فإن الكتاب الدراميين أنفسهم قد استخدموا لفظة الكوميديا لتسمية الأعمال التى لا تحصى من كتاباتهم، على الرغم من أنهم يطلقون عليها فى بعض الأحيان تراجيكوميديا، أو تراجيديا، وبعد ذلك لجأ الكتاب والمؤرخون للأدب إلى استخدام مصطلح «كوميديا» وجمعه بصورة تقليدية تراثية، بنفس الطريقة التى نفهم بها اليوم هذا المصطلح. منذ الآن لا علينا أن ننسى القيمة النوعية للمصطلح وأن نأخذ فى حسباننا أنه كان يعنى بصورة كبيرة العمل المسرحى ذاته، ومن الممكن

أن يظهر مثل هذا التنبيه فى صورة غير مفيدة أو غير ملائمة، أما بالنسبة لى فلا يبدو كذلك؛ لأن بإمكانه أن ينحى بعض المفاهيم والمعانى عن الكوميديا ، خاصة تلك التى لا صلة لها بعالمها، أو تحدد معناها.

وها هو الكاتب الدرامى البلنسى ريكاردو ديل توريا Ricardo del Turia المعاصر والتابع للوبى دى بيجا ينبه فى مؤلفه «الدفاع عن صلاحية الكوميديا الإسبانية» Apologético de los Conedias espanolas (بالنسيا، ١٦١٦) قائلا: ما من عمل كوميدى من بين كل ما عرض على ساحات المسرح الإسبانى ينطبق عليها وصف الكوميديا، وإنما هى تراجيكوميديا(١).

فى هذا الكتاب سوف نعمد إلى استخدام كلمة دراما بمعناها الصحيح (= العمل المسرحى) وكلمة كوميديا من أجل تعريف العمل المسرحى الكوميدى، أى بالمعنى الذى تنطوى عليه اليوم، ومن ثم فلن نلجأ إلى استخدام تعبيرات زائدة قط مثل تعبير «الكوميديا الدرامية»، أو أخرى تنطوى على كثير حماقة مثل «الكوميديا التراجيدية».

٢- موضوعات الكوميديا Temática :

يأتى تنوع موضوعات الدراما القومية ليمثل أحد أكبر خصائصها اتهاما، فها هم الكتاب يبحثون عن مضامين وموضوعات لأعمالهم فى الساحة الفسيحة لموضوعات الأدب المعاصر، والوسيط أو القديم أو فى الأحداث التاريخية التى واكبت حياتهم. الأدب والحياة، الدين والتاريخ، اللاهوت والفلكلور كلها مصادر يلجأ إليها الكتاب بدرجة واحدة بحثا عن موضوعات لأعمالهم، هكذا يتحول المسرح إلى عالم كلى حقيقى، إلى قدر موضوعى من الأدب العالمى والحياة الإسبانية، فى هذه الدائرة الدرامية نجد موضوعات مستوحاة من التراث الحماسى فى العصر الوسيط من التاريخ العالمى والإسبانى، قديمه وحديثه، وموضوعات تنتمى إلى عصر النهضة: رعوية، موريسكية، فروسية، أسطورية، وموضوعات آتية من الأدب الدينى: موضوعات إنجيلية، كنسية، عقدية، حياة القديسين، وأخرى دينية تقوية، وموضوعات مستنبطة من الحياة المعاصرة: سياسية، دينية، اجتماعية.

والأمر الهام ذو المغزى فى الحقيقة بالنسبة لتاريخ المسرح لا يكمن فى التعدد الموضوعى فى حد ذاته، بل فى شىء آخر ذى معنى راديكالى: التحويل إلى مادة وشكل دراميين لما ليس كذلك، هذه المقدرة العبقرية على صنع الدراما، والحدث المسرحى،

من كل مـا هو روائى، وقـصـصى، وتاريخى، وشـعـرى، وفكرى وأيديولوجى، الأملوحـة والنصيحة ومختلف الأوجه الحياتية هى ما يشكل البطولة الكبرى للمسرح الإسبانى، إن أهمية هذا المسرح بالنسبة للمسرح العالمى لا يجب أن نبحث عنها فى الموضوعات والمضامين والأساطير والشخصيات أو الأساليب الفنية التى انتقلت، على سبيل المثال، إلى المسرح الفرنسى أو الإيطالى، والتى ينتهزها هذان المسرحان ثم ينقلانها وفقا لعبقريتهما المختلفتان، وحتى المتناقضتان، إلى المسارح الإسبانية. ومما يعد أكثر أهمية من هذا التأثير فى المسارح الأوروبية الأخرى، وأكثر أهمية أيضا من خلق شخصيات أسطورية مثل دون خوان أو سيخيسموندو، هو هذا الحدث الرائع الذى يكمن فى تحويل ما ليس بمادة درامية إلى موضوع درامى، هذا هو الإبداع الأسمى للمسرح الإسبانى وإسهامه العبقرى فى الدراما الغربية. لا يتعلق الأمر ، إذن بالنوعية ولا بالقوة ولا حتى بالثراء أو العمق فى الجانب الدرامى، وإنما القضية مصوبة إلى ذات جوهر هذه المرتبة من الروح الإنسانية التى نطلق عليها "الموضوع الدرامى"، التى تكمن فى تحويل الوجود إلى طريقة تفكير، وهكذا نجد أن المسرح الإسبانى قد اكتشف، إذا ما سمح لى بهذه المقارنة، الأرض الأمريكية للدراما، فعمل بهذا على توسيع الحقل الدرامى واكتشاف آفاق جديدة وفتح مسارات جديدة لتحويل عالم الإنسان إلى دراما، أو بالأحرى، لتحويل دراما العالم إلى عالم الدراما، حيث إنه ، كما كتب هنرى جوهير فى كتابه "المسرح والحياة"[٢]، الدراما موجودة على مسرح الحياة قبل أن توجد على خشبة المسارح". هذا النقل للعالم – الكتب والأفكار والأحاسيس أو الحياة اليومية– إلى خشبة المسرح هو ما ينجزه المسرح الإسبانى على يد لوبى دى بيجا وأتباعه.

٣– الفصول والمشاهد Actos Y escenas :

كان كتاب القرن السادس عشر يقسمون العمل المسرحى إلى خمسة أو أربعة أو ثلاثة فصول، دون أن يصل أى من هذه التقسيمات إلى فرض نفسه بصفة مطلقة، ها نحن نعلم أن ثيربانتس حين يتذكر سنواته الأولى التى خصصت للكتابة المسرحية، قد نسب إلى نفسه، دون وجه حق، أولية تقسيم العمل المسرحى إلى ثلاثة فصول، الذى ظهر فى كوميديا فلوريسيئا Comedia Florisea (١٥٥٢) لفرانشيكو دى أبندانيو، بل وقبل ذلك فى عمل دينى بعنوان: Auto de Clarindo مجهول المؤلف عام (١٥٣٥). على كل،

فإن ذلك التأكيد الصادر عن ثيربانتس يدلنا على أنه بين ٥٨١ - ١٥٨٣ بدأت فترة ازدهار، بصفة الامتداد، التقسيم الثلاثى الذى تم تعميمه فى السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر، وحين جاء القرن السابع عشر تمكنت مجموعة من الكتاب على رأسهم لوبى دى بيجا من تحويل هذا الأمر إلى قاعدة ثابتة، هذا التقسيم للمادة الدرامية إلى ثلاثة فصول، والذى تبنته الكوميديا بصفة نهائية، هو الذى سيحقق الغلبة فيما بعد فى المسرح المعاصر ، بداية من الفترة الرومانسية ، تاركا جانبا ذلك التقسيم الخماسى الذى كان يستخدمه كتاب المسرح الإليزابيثى والفرنسى، وسار على نهجه الكلاسيكيون الجدد خلال القرن الثامن عشر.

والآن حسنا، فهذا التقسيم الثلاثى للدراما القومية الإسبانية لم يأت عرضا ولا راجعا إلى معيار حركى محض، وإنما جاء تبنيه راجعًا إلى ضرورة داخلية للشكل الدرامى الجديد ، الذى أصبحت الدسيسة تمثل فيه عنصرا هاما من الدرجة الأولى، وبما أن هذه الدسيسة يتحتم عليها أن تحافظ حتى نهاية العمل على إبقاء الفضول والاهتمام لدى الجمهور فى حالة يقظة تامة ، نلحظ اهتماما خاصا بها وبتطورها، ولهذا فإن تقسيم المادة الدرامية إلى ثلاثة فصول Jornadas يتم ، بالتحديد ، من أجل صالح الدسيسة، حيث يتطور كل فصل دون أن يلجأ الكاتب إلى أن يشير بوضوح إلى تقسيمه إلى مشاهد، قاصرا جهده على الإشارة إلى عمليات الخروج والدخول التى تقوم بها الشخصيات ، كما جرت عليه العادة فى جزء كبير من المسرح المعاصر، والانتقال من فصل إلى آخر له أيضا قيمته الدرامية، حيث يمكن استخدامه فى تحديد مرور الزمن ، وعادة ما يبدأ الفصل الأول بصورة مفاجئة، آخذا بأيدينا مرة واحدة إلى عالم الحدث، فيأسر بهذا ، منذ بداية المشهد الأول ، انتباهنا، هذه البداية المفاجئة للحدث تعد أمرا متأصلا فى «الكوميديا» وترجع إلى رغبة أكيدة ذات اقتصاد درامى، وكل ما هو عرضى ، وبإمكانه أن يتحول إلى ثقل لا فائدة منه، فيؤخر البداية أو الطرح الدرامى- يجد الحذف فى انتظاره منذ البداية، هذا الأمر يؤدى إلى نتيجة واضحة: العرض السريع ، منذ البداية ، للحدث الدرامى، هذه الطريقة التى تهدف إلى غرسنا فى تربة الحدث، بمجرد أن ترفع الستارة تتمتع ، بدورها ، بخاصية المساهمة ، بقدر قليل ، فى الإيقاع الدرامى الذى يميز المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر.

٤- اللغة واللغة الشعرية Lenguaje y Versificacion :

كان الشعر هو السبيل الطبيعي للتعبير الدرامي، في وقت كان النثر فيه قد استُبعد عن الساحة . استخدم الكتاب الأوزان التقليدية التراثية والإيطالية على حد سواء، مع وجود الغلبة للبيت المكون من سبعة مقاطع شعرية . جاءت الأشعار- الإيطالية والتراثية - مكونة من توليفات متعددة من القوافي المكونة للمجموعة البيتية داخل القصيدة ، مع سيادة المجموعات ذات الأربعة أبيات والرومانثى وضرب المقطوعة الشعرية المكونة من عشرة أبيات، أو خمسة أو أحد عشر، أو أربعة عشر، أو ثمانية - هذا التنوع الشعرى الثرى في الدراما الإسبانية يأتي خاضعا من قبل لوبى دى بيجا وأتباعه إلى عملية حقيقية من التنظيم والإعداد الدرامي، بحيث يمكن التوفيق بين الأشعار والموقف الذى تعبر عنه ، ويبنى المعيار الذى يتم الاختيار على أساسه بين وزن شعرى وآخر على أساس درامي محض، ففي اللغة المستخدمة في "الكوميديا" نفهم بنفس القدر الجمال الشعرى للكلمة وفاعليتها الدرامية، هذا الفرض في الإطار الآنى للكلمة، للشعر، للدراما يرجع إلى الفرضية التى ، في الإطار المضمونى، تخلق لنفسها كيانا وجوديا بين الواقع والخيال ، بين الشعر والتاريخ، أو حتى بين الشعر والحياة .

تعد لغة الدراما وشكلها بمثابة المردود السعيد لرغبة درامية- لا لرغبة أدبية بسيطة- تبحث عن إيجاد رابطة تجمع بين النوعية الجمالية للكلمة ومقدرتها على تشكيل صيغة محددة للواقع، لأجل هذا كان لابد من أن يتوافر في الكاتب - لوبى دى بيجا يعد النموذج في هذا- مزيج مكون من شخصية الكاتب الدرامي والشاعر، أو ، بالأحرى، فإن هذا التوافر المزجي اللازم بغية فهم خاص للغة الدرامية، والدراما بصفة عامة ، قد جعلت من الصعب الجمع بين الخيال والواقع الذى يمثل القاعدة التى يتمركز عليها المسرح الأسباني في العصر الذهبي.

ويأتي كل عمل مسرحي مستوعبا ، من خلال وجهة النظر الأسلوبية ، باعتباره قصيدة درامية ، ولغته، الجوهرية والشكلية، هى ، من أجل إحداث التوازن فيه، لغة الشعر الدرامي، لا تلك التى كانت تعرف منذ قليل باللغة المسرحية، والتى تمت الإشارة فيها بصورة فظة، بسبب خطأ منظورى يناقض جوهر الكلمة الدرامية ذاته، إلى البعد الشعرى لهذه الكلمة . إن ما يمنح القيمة النوعية للغة - وهذا هو ما يعد بمثابة جذرها العميق-

التى كتبها مؤلفو الدراما ، ليس فقط استخدام الشعر، على الرغم من أن هذا، باعتباره عربة اتصال درامية ، يحمل فى ذاته مقدرة هائلة على الفرضية ذات الدلالة والاقتصاد التعبيرى، وإنما الروح التى تقرر اختيار الشعر باعتباره قاطرة الاتصال، الروح التى تحظى بميزة أساسية هى الحماس الجمعى، والميل إلى أن يجمع فى عالم واحد فقط- عالم الدراما- الخيال الشعرى والخيال التاريخى للواقع المعيش، وحين نحضر كمشاهدين عرضا مسرحيا لأحد الأعمال من مسرحنا الكلاسيكى نشعر بأن لغته موجهة إلى حواسنا الخمس، لخيالنا ولفكرنا، وهكذا حين يصبح الأمر متعلقا بالشعور الوجدوى، الخيال والذكاء، نكتشف أن هذا الانسجام بين الصوت والحواس هو الذى يكوّن جوهر هذه الكلمة ذاته، التى هى فى الواقع لغة الشعر الدرامى . مما لا شك فيه- على الأقل بالنسبة لى - أن أحد عوامل النجاح الشعبى للمسرح الإسبانى فى العصر الذهبى ، الذى تمكن من أن يحمل إلى «أماكن العرض» جمهورا متجانسا من الناحية الأيديولوجية، إلا أنه متنافر من ناحية التربية الأدبية والفنية - يتمثل فى لغة الكوميديا التى تتمتع بقدرتها على التسلية.

٥- الوحدات الدرامية : الحدث والزمان والمكان :

Unidades dramáticas: acción, tiempo, lugar

تتمثل الوحدات الدرامية الفريدة فى وحدة الحدث، وهذه هى التى أشار إليها أرسطو باعتبارها أهم الوحدات فى كتابه «فن الشعر"، أما الوحدتين الأخرتين : وحدة الزمان ووحدة المكان ، فلا علاقة لهما بمجال الدراما ، ويمثلون أمراً صناعيًا بمقارنتهما مع وحدة الحدث، لدرجة أن تشكلا معها الثلاثية الشهيرة التى أثارت مجادلات كثيرة على مدى القرنين السادس عشر والسابع عشر، كانت اختراعا تقدم به المنظرون الإيطاليون فى عصر النهضة. فى عام ١٥٤٣ ذكر جيرالدو ثينتيو وحدة الزمن، المحددة من قبل سيجنى Segni (١٥٤٩) بأربع وعشرين ساعة، فى عام ١٥٥٠ ذكر ماجى Magi وحدة المكان، وفى عام ١٥٧٠ قام كاستيلبيرتو حين جمع الوحدات الثلاث ، باقتراحها، من الناحية التنظيرية، كقواعد لا تدرك داخل العمل المسرحى، بالنسبة لكتاب الدراما الإسبان فى القرن السادس عشر لم تكن قد جرت العادة عندهم على التمسك بهذه الوحدة فى الناحية العملية، أما كتاب القرن السابع عشر فقد رفضوا نظريًا وعمليًا التقيد بوحدتى المكان والزمان، واحترموا بصفة دائمة من الناحية النظرية،

وشبه دائمة من الناحية العملية، وحدة الحدث، وهنا نجد أن الإسبان قد أعلنوا اعتراضهم على التنظير الإيطالى المصطنع والقائم على مفهوم صارم للإبداع الدرامى، فأنشأوا نظريتهم «الطبيعية» التى تقوم على المفهوم الأساسى «للكوميديا الجديدة ولحرية الإبداع» الفنى، فبالنسبة لهم أصبح من المهم أن تبنى الأعمال الدرامية بالاتفاق مع القوانين الطبيعية أكثر من بنائها على تلك القوانين والقواعد المصطنعة، ففى الطبيعة والواقع نجد الأحداث حتى تصل إلى كمالها وتمامها لا تتطلب أربعا وعشرين ساعة فقط، و مكانا واحدا، ولكن لكل منها زمانه ومكانه، إن حدث الدراما حين يتخلى عما يزعم من وحدتى الزمان والمكان يتبنى طواعية البنية المكانية – الزمانية للحياة الإنسانية، والآن حسنا، كيف يمكن أن تتشكل هذه البنية من الناحية الدرامية؟ إذ إن المهم فى تاريخ مسرح ما لا يكمن فحسب فى أن ندرك أنه فى «الكوميديا» يتم التخلى عن وحدتى الزمان والمكان واتخاذ شيوعية وتنوع الأزمنة والأمكنة ، وإنما شرح ، أو على الأقل محاولة شرح ، كيفية حدوث ذلك داخل عالم الدراما، وإلام يرجع ، فى الحالة التى أمامنا يقوم الكاتب الدرامى– لوبى أو تيرسو وكالديرون أو موريتو– بتطوير الحدث عن طريق المستويات أو المشاهد المتعاقبة، يخضع كل واحد منها لوحدته المكانية – الزمانية الخاصة، وبدل الوحدة الزمانية والوحدة المكانية، الصالحتين للحدث بأكمله هناك نظام للوحدات المتعددة الزمانية والمكانية ، التى تكوّن اللحظات أو المراحل المتعددة لعملية زمانية، والأمكنة المتعددة لمكان متعدد يعمل تفصيله الدرامى – أى وظيفته بالنسبة للحدث – على رسم صورة البنية المكانية –الزمانية للحياة الإنسانية بشكل لحنى، وبالطبع، ففيما يتعلق بالمكان نجد الكاتب الدرامى يمارس عمله بناء على الاتفاق المزعوم – اتفاق مع الجمهور – الذى يقضى بأن خشبة المسرح لا تمثل مكانا طبيعيا، وإنما دراميا، أى حركيا، وذلك على خلاف خشبة المسرح الخاصة بالدراما الفرنسية، إن المعالجة الدرامية للمكان فى المسرح القومى تأتى قريبة جدا من مثيلتها فى مسرح العصور الوسطى أكثر من عصر النهضة، فقط وبدلا من الواقعية الرمزية الدقيقة للمسرح العصر أوسطى نجد أنفسنا أمام مسرح انطباعى، نظرا لاستبدال تقنية التلاحم والارتباط بتقنية التبعية ، ففى الواقع ، نجد أن كل «مكان» درامى غير طبيعى يأتى تابعا لديناميكية الحدث، المدرج فيها والناجم عنها ، دون أن يكون هناك فى أى لحظة أى معوق لذلك التواصل الحدثى، إن عملية العرض المسرحى فى زماننا تستخدم بفاعلية فنية المكان صاحب المستويات المتعددة ، هذا إلى جانب اللعب بالأضواء.

ومع هذا فداخل هذه الحرية فى استخدام الزمان والمكان، المبررة دائما بأسباب فسيولوجية واجتماعية، يوجد نوع من التنظيم، على سبيل المثال: نجد هناك توصية بأن يجرى الحدث فى أقل وقت ممكن[٣].

٦- الجوانب المأساوية والكوميدية Lo trágico y Lo comico :

هناك أسباب دفعت كتاب الدراما فى القرن السابع عشر إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين الجوانب المأسوية والأخرى الكوميدية، مثلما فعل فى جانب كبير كتاب القرن السادس عشر، جاءت هذه الأسباب كامنة فى نفس مبدأ الحرية الفنية، والانشغال بتقليد الطبيعة فى حدث الدراما، هذا الإلغاء للحدود الفاصلة بين ما هو تراجيدى وما هو كوميدى يعد أمرا مزدوج المعنى، فمن الناحية الأدبية يفقد تقسيم الأجناس الأدبية إلى شعرية وبلاغية صلاحيته، ولكن هذا التقسيم يرفض ذلك المعنى ليس باسم مجموعة من القواعد الفنية، وإنما باسم مفهوم حيوى للحدث الدرامى الذى قبل كل شىء يجب أن يكون «محتملا»، والاحتمال هنا بمعنى الولاء للطبيعة[٤]، والطبيعة تعنى شيئين: الطبيعى باعتباره الجانب المناقض لما هو مصطنع، ولكن أيضا «طبيعة الحدث» وما يتعلق بها، ونذكر تباعا بعضا من نصوص أحد نقاد السابع عشر جونثاليث دى سالاس كتب فى مؤلفه الأفكار الجديدة عن المأساة القديمة: Nueva idea de la tragedia Antigua (مدريد ١٦٣٣) : لابد للروح أن تصبح حرة «حتى يصبح بإمكانها أن تغير الفن بارتكازها على قوانين الطبيعة» ، هناك ناقد آخر، فرانثيسكو دى باريّدا كتب يقول: «هناك أحداث بين أناس يخلطون الهدوء بالعاصفة، فى مكان واحد، وفى شخص واحد ، والحظ يلعب دوره معنا: نحن نمثل مسرحا على نوق هذا الحظ، ولا يمكن أن نعتبر هذا الحظ (القدر) شيئا يتمتع بالاحترام والرهبة، إذا لم يقدم لنا فى كل لحظة أدلة دامغة على قدرته.

إذن، فالقصيدة التى تعالج مثل هذا الحدث بإخلاص عليها أن تلتزم قوانين الشعر الصارمة، هذا ما تفعله أعمالنا الكوميدية بعناية فائقة (...). يكمن هدف الشعر فى التقليد، وبينما تقوم أعمالنا الكوميدية بالتقليد الملائم، الذى يجعلها تحبو فى أمان، فما هناك من فن، لن تكون هناك قوانين تخضع لها الأعناق (...). لماذا لا نرى هناك خلطا للأحداث المفرحة مع الأخرى المحزنة، إذا ما كان ذلك فعل السماء؟ أليست الكوميديا معالجة فنية لتلك الأعمال؟ إذن، فإذا ما كانت معالجة أو صورة منها، فلابد أن تكون بالطبع هكذا»[٥].

لا يتعلق الأمر فقط بعدم التفريق بين ما هو كوميدى وما هو مأساوى، وإنما بدمج «الدرجات الدرامية» لهذين الجنسين، وهو الأمر الذى لا علاقة له بفن الشعر، بل نعم له علاقة بمنظور الفرد للواقع، إذن، فالفن الدرامى يعنى قبل كل شىء وجهة نظر جديدة للواقع، ووجهة النظر الجديدة هذه تتطلب فنا جديدا، إن الهالة الكثيفة التى تغطى الحياة الإنسانية حيث يختلط الهدوء بالعاصفة فى مكان واحد وفى الشخص نفسه، تستوعب من طرف واحد، لا باعتبار نوعية المركب، وإنما نوعية المختلط، وها هو ريكاردو ديل توريا Ricardo del Turia يُعرِّف التراجيكوميديا تحديدا بأنها قصيدة مختلطة، حيث يفقد فيها الجانبان الكوميدى والتراجيدى شكليهما، ويكونان مادة ثالثة مختلفة «فى مواجهة التركيب الذى يحتفظ فيه كل جزء بذاته التى كان عليها من قبل»، «دون تغيير أو تبديل»، ثم يقارن المختلط بذلك النتائج الصادر عن الرجل والمرأة، النتاج الثالث الذى يستمد مكوناته من طبيعة الاثنين وبهذه الصورة المكونة للمختلط لا يمكن فصل كل طبيعة عن الأخرى، «فى الواقع فإن الدراما الإسبانية فى العصر الذهبى أشبه ما تكون «بالمولود الخنثى» (هيرما فروديت)، وذلك لأنهاتمثل تعبيرا عن مفهوم قنطورسى للعالم، هذه الدراما الناجمة عن تلك الازدواجية فى فهم الحياة الإنسانية ليست بالتالى القصيدة الخالصة (كوميديا أو مأساة)، وإنما القصيدة المختلطة، ولهذا يصبح غير ذى معنى أن نتكلم عن صعوبة أو عدم القدرة على خلق تراجيديا إسبانية، ونبنى ذلك على أساس من الوقائع ذات الطابع النفسى أو الاجتماعى الهامين. لا وجود لمثل هذه الصعوبة أو ذلك العجز، إن كل ما هناك هو "النظرة الشمولية" المختلفة المغايرة لتلك التى تنجم عن التراجيديا، باعتبارها شكلا دراميا يعبر عنها فى اليونان وإنجلترا أو فرنسا. والآن حسنا، فإذا ما خلت الساحة من الأعمال التراجيدية المكتوبة على غرار الأسلوب اليونانى، أو الشكسبيرى أو الراسينى، فليس معنى ذلك أنه لم يكن هناك وجود للتراجيديا فى المسرح الإسبانى والشكل الدرامى المناسب للفهم الخاص بذلك الجانب التراجيدى، وهذا الطرح لمشكلة جوهر وطابع هذا الشكل الدرامى للتراجيديا فى إسبانيا يعد أمرا لا يتناسب مع هذه الصفحات التى أمامنا.

ومجمل القول، فإن الدمج بين ما هو تراجيدى وما هو كوميدى يعنى بعيدا عن كل فن شعرى، إحياءً للواقع الإنسانى، نمطا نوعيا يهدف إلى أن يقلد فى قصيدة مختلطة البنية المختلطة للحياة المعيشة.

٧- الشخصيات Los personajes :

ليس هناك من شيء أصعب من الإدلاء برأى ذى قيمة موضوعية حول شخصيات «الكوميديا». إن حساسيتنا المبنية على أساس من تراث أدبى تولى انتباها خاصا لتحلل الخصوصية الداخلية، وتركز اهتمامها على الشخص الداخلى، وتبحث عن التعمق فى إشكالية الشخصية، وتحملنا، تلقائيًا، إلى أن نبحث فى شخصيات الدراما عن مكوناتها النفسية وتعيين الطبيعة الإنسانية ومعناها العالمى، والعمق والأهمية التى تشكلها كصفات مميزة. من خلال هذه الفروض المعترف بها ظاهريا أم لا، ولكنها تعد شيئا معمولا به فى الإطار التقويمى لمجموعة من النقاد، نجد أن هذا المسرح لم يتمكن من خلق كبير طبائع، تأتى شخصياته خالية من أية ملامح داخلية، ولا نجد فيه عمقا نفسيا، وتلك الشخصيات لا تجسد قيما إنسانية عالمية، باستثناء حالة هنا أو هناك، والتى باعتبارها استثناء تمثل تأكيدا للقاعدة، وفى الجانب المقابل ، فهناك القليل من المسارح التى قدمت إطارا ثريا ومتنوعا للحياة الإنسانية، وخاصة فيما يتعلق ببريقها الخارجى، بالتناقض والديناميكية والحدث، ومعنى ذلك أن المسرح الإسبانى قد عرض الحياة فى صورة تعج بالكثافة والقوة وتحتل فيها النظرة المتعمقة مساحة قليلة .
شخصيات هذا المسرح تتحرك - وهذا صحيح ، وبشكل مثير للإعجاب - على سطح الحياة الإنسانية ، إلا أنهم فى بعض الأحيان النادرة يهبطون إلى الأعماق السحيقة .
باختصار : هناك حدث وفير وإظهار قليل للحالات النفسية ، مسرح وفير ودراما قليلة، هناك مجموعة أخرى من النقاد، بعد أن وضعت أمام ناظريها الدليل الدامغ على أن المسرح الإسبانى لم يكن يريد الدخول فى ساحة المسرح النفسى، بل ظهر كمسرح للحدث، يدرسون الشخصيات وفقا للنماذج الجمعية التى تتبلور داخلها، هذه الشخصيات تعكس بشكل منهجى تنوعا كبيرا فى الأفكار، والمعتقدات، والأحاسيس والإرادة الخاصة بمجتمعها المعاصر، ولهذا نراها لما تتمتع به من حيوية فائقة، تبدى خصائصها فى قوة تجاه الخارج معتمدة فى هذا «خارج إطار النفس» على زمرة من الأعمال والأحداث، وعليه، فالشخصيات تمثل ما تفعله وما تقوله، وهذه النفسية التى تنطوى عليها شخصياتهم تقف متوارية فى أعمالهم وما يصدر عنهم من أقوال متوارية، وتبدو لنا فى إطار إشارى تلميحى، ولكن لا يعمد أحد منهم إلى إبلاغنا بها، كل شخصية تمثل عالما خاصا بذاته، على وعى تام بدواخلها، تعرف كيف تتحرك وتعمل، ولماذا تكون

هذه الحركة وذاك العمل، ومع ذلك فهى شخصيات نمطية (البطل والبطلة، الملك والمهرج، الخادم والأب.. إلخ)، وكذلك فهى بهذا الاعتبار تمثل تعبيرا عن موقف حيوى عن أفكار ونماذج تمتد جذورها المشتركة فى التوافقية الأيديولوجية التى تدعم وجودها.

كل واحده من تلك الشخصيات تمثل مجموعة من التنويعات المتحركة التى تندرج تحت عباءة نمط شمولى، وعليه، فإن الكاتب الدرامى حيث يخلق شخصياته يرسم فيها - باعتبار أن الدراما التى يكتبها تأتى فى صورة رسم حى- ذلك الثراء المتعدد للتجريد الإنسانى، تاركا لنا مهمة استخراج ما هو عالمى فى هذه الأشكال المؤلفة عن الحياة اليومية والمستوحاة داخل إبداعه الخالص الذى لا تشوبه شائبة، وأخيرا فنجدها أيضا تمثل شخصيات مسرحية تم رسمها وفقا لنظام معين من القناعات الفنية، أى أنها بالمعنى الدرامى للكلمة لا تعدو كونها أدوارا درامية، وحتى نتمكن من تفسير عوالم تلك الشخصيات علينا أن نستعين بالبيئة التى أحاطت بالمسرح، بأسلوب الحياة الشخصية أو الرغبة فى الوجود لدى الإسبان وداخل إطار وطنهم، بالإحداثيات الأيديولوجية للمجتمع الذى نشأوا فيه وخرجوا منه.. إلخ.

وإذا ما أخذنا فى الحسبان كل ما تقدم فإن الفرصة سانحة الآن أمامنا لكى نحاول الاقتراب من تلك الشخصيات حتى نكشف عن مكنوناتها وأسرارها، إذا ما كانت تنطوى على ذلك، ولنبذل جهدنا فى إسقاط الأقنعة التى يضعونها على وجوههم حتى نتمكن من رؤية ما إذا كانت هناك وجوه قابعة خلفها أم أن الأمر غير ذلك... فى عمل للكاتب لوبى دى بيجا عقوبة بلا انتقام El Castigo Sin venganza ، يدور هذا الحوار فى بداية المشهد الثانى من الفصل الأول بين ثنيتيا Cinitia وريكاردو Ricardo :

ثنيتيا : من؟

ريكاردو : أنا.

ثنيتيا : ومن يكون أنا؟

هذا هو السؤال الذى يدور بخاطرنا أيضا: من يكون أنا؟ من هذا الأنا الذى يقول «أكون» داخل كل شخصية؟ ولنلاحظ ملاحظة عابرة أن سؤال ثنيتيا وإجابة ريكاردو يمثلان دونما زيادة تأكيدا خالصا للوجود الشخصى.

يبدو لى أنه من الممكن أن نرقب فى كل شخصيات الدراما الإسبانية «مكونا داخليا» على الدوام، وكذلك مكونا خارجيا «على طريقة الوجه وقناعة»، القناع أو «المكون الخارجى» للشخصية يرجع إلى عالم الشخصية النمطية أو الشخصية المسرحية التى درسها النقاد. هذه الشخصية (البطل، البطلة، المهرج، الخادم، الملك، الأب)[٦] تقدم لنا لوحة أخلاقية إنسانية واحدة ترجع إلى نوع من الهيمنة الفسيولوجية التى يلجأ الكاتب الدرامى إلى استخدامها، أما الوجه أو «المكون الداخلى» للشخصية لا يقوم بدوره كشخصية مسرحية على مستوى الدسيسة، وإنما باعتباره بطلا دراميا أصيلا، على مستوى الحدث فى مركز الصراع نفسه الناجم عن صدام القوى (الشرف، الحب، الإيمان، الملكية المطلقة) التى تشكل عالم الدراما القومية. إن الشخصية باعتبارها شخصية مسرحية تمثل دورا قائما على قدميه فوق خشبة المسرح عبر آلية يستخدمها الكاتب بأستاذية عالية، هذه الآلية التى اخترعها لوبى دى بيجا، قد أصبحت فى متناول كل كتاب الدراما، الكبار والصغار، الممثلين لمجموعتى كتاب المسرح الإسبانى فى العصر الذهبى، ويكفينا أن نشاهد بعضا من الأعمال الكوميدية حتى نكون فكرة جيدة عن تلك الآلية[٧]. إن الشخصية باعتبارها بطلا دراميا تمثل شخصا قائما على قدميه على خشبة المسرح الذى تعرض عليه الدراما بوعى من الكاتب الذى يعكس، بعد تأمله الجيد للواقع التاريخى للفترة التى يعيش فيها هو والتى تعيش فيها أمته، إشكاليتها البنيوية، ويعالجها دراميا، فقط نجد الكتاب الكبار (لوبى، تيرسو، كالديرون، بيليث دى جيبارا، رويث دى آلاركون، جين دى كاسترو، ميرا دى أميسكوا، روخاص ثوريا، موريتو..) هم الذين يملكون هذا الوعى القادر على تحويل الواقع الذى عاشوه كإسبان، فى بعض الأحيان إلى نوع من الدراما القيمة، ولنحاول الآن الإطلاع على هذا «المكون الداخلى» Dentro والآخر الخارجى Fuera للشخصية، أى على وجهها وقناعها، وهما ما سوف نطلق عليهما منذ الآن: الشخص والشخصية.

الملك EL rey :

يعرض المسرح، كما هو معلوم، شخصية الملك من زاويتين، يظهر كملك عجوز rey-viejo، أو كملك شاب rey-galan . تأتى شخصية الملك العجوز متميزة بممارستها للأمور الملكية السامية والتعقل والرصانة، أما الملك الشاب فيتميز بالعجرفة والظلم.

ومجمل القول، فإن المسرح يتناول شخص الملك من خلال وجهتى نظر متباينتين باعتباره منصبا ساميا تجتمع فيه السلطة والعظمة، مما يجعله مصدر وأصل جميع

السلطات وقضايا الشرف، الأساس الذى تستمد منه العدالة والنظام، تتلخص مهمته الدرامية فى الثواب والعقاب، بينما يظل فى مكانه أسمى من تلك التى تدور فيها النواقص الإنسانية، وبالتالى، يظل فوق الحدث دائما، يتوافر فيه قبس الألوهية، حيث يتلقى هذا الوضع الملكى السامى من قبل الإله الذى يحجبه عن نظر الآخرين، ويصيب بالقلق كل من تسول له نفسه الاقتراب منه، ولكنه يظهر لنا أيضا فى صورة الطاغية، أى كشخصية يتصادم فيها المنصب والشخصية فى صراع محتدم ، سلطة غير شخصية ورغبات شخصية تتواجهان فينتج عن تلك المواجهة الشد والإخلال بالنظام، أما بالنسبة للشخص الذى يصبح ضحية ظلم الملك ونزواته، فليس بمقدوره مع ذلك أن يرفع رأسه فى مواجهته، الله فقط هو القادر على إنزال العقاب به، ويأتى الحل الطبيعى مع ذلك كامنا فى توبة الملك، التوبة الضرورية التى تعمل على إقامة النظام الذى تهدم.

صاحب النفوذ El poderoso :

تأتى هذه الشخصية فى الترتيب بعد الملك، رغم أن هناك علاقة وثيقة ومباشرة تجمع بينهما، باعتبارها شخصية درامية، وتتمثل فى (الأمير، الدوق، الماركيز، القائد العسكرى.. إلخ) وجميعهم ينتمون إلى الأصول النبيلة، وتتميز هذه الشخصية بنفس الملامح المميزة للبطل، ويضاف إليها العجرفة والظلم، وهما صفتان لازمتان لشخصية الملك الشاب.

يأتى سلوك شخصية صاحب النفوذ، الذى توكل إليه مهمة الشرف، على الساحة الدرامية مندرجا داخل الإطار التدميرى للانسجام العلوى الذى يجب أن يحكم العلاقة بين عالم النبلاء وعالم عامة الشعب، بين السيد والرعية، إن الرغبات هى التى تدفعه فتحول ما يقوم به من أعمال إلى نوع من تأكيد الذات، مما يؤدى إلى وضعه فى مكانة هامشية على خريطة واجباته السلطوية، تظهره فى صورة المذنب أمام الملك وأمام الشعب، وبهذه الصورة يستحق أن يعاقب وينزل به العقاب بالفعل من قبل الملك أو من قبل الشعب الذى يصدق الملك على عدالته، أو أن بإمكانه أن يبدى ندما وتوبة، هذه التوبة، مثلما هو الوضع فى حالة الملك الشاب، تنطوى على المعنى الذى به يعود النظام إلى مساره الطبيعى.

السيّد El Caballero :

تأتى شخصية السيد فى صور مسرحية عديدة: الأب - العجوز، الزوج، الأخ، الشاب المغرم. من الخصائص المميزة للشخصيات الثلاث الأولى يظهر الشرف فى المرتبة الأولى ، يخضعون جميعا لقوانينه الصارمة التى لا تقبل الانفكاك، ويؤدى مثل هذا الأمر إلى أن تقوم هذه الشخصيات بفرض رقابة صارمة على المرأة ، سواء فى صورتها المسرحية كابنة، أو أخت أو زوجة، هذا بالإضافة إلى تطبيق سياسة الانتقام فى حالة ما إذا تعرض الشرف للأذى ، يظهر الأخ فى صورة من يقوم مقام الزوج، الذى يختفى من الساحة أو ينتقل إلى الساحة الثانية فى اللحظة التى يقوم فيها الأخ بدوره . ليس هناك من مجال لأى نوع من التفسير النفسى لتلك العلاقة القائمة بين الأخ وأخته ، فالأخ يعد بمثابة النظير المسرحى البسيط للزوج، إلى جانب هذه الصفة التى تتمتع بها هذه الشخصيات ، يمكن أن نضيف إليها ، باعتبارها شخصيات درامية، سيادة المبدأ السلطوى على الحب ، كما نجد أن شخصية الشاب المحب تتمتع بنمطية كبيرة، والتى سوف نراها توا ، هذا الشاب إلى جانب الفتاة والمهرج يمثل الشخصية الرئيسية لكل دسيسة مسرحية.

إن شخص الأب والزوج والأخ تلتقى جميعها فى كونها تمثل السلطة، ومهمتها الدرامية تكمن فى إنقاذ النظام الأخلاقى الاجتماعى، على مستوى الأسرة، مثل الملك وصاحب النفوذ على مستوى «الدولة»، وبإمكان هذه الشخصيات أن تتحول إلى شخصية مأساوية وخاصة الزوج، حين تحدث المواجهة داخله بين مبدأ السلطة وعاطفة الحب، لا تتحرك الشخصية بدافع الغيرة نحو الانتقام، وإنما بدافع الوفاء بواجبها الاجتماعى، ذلك المجتمع الذى يمكنه أن يعيش خارج إطاره منعزلا عنه، إن الأب والزوج والأخ لا يمثلون نواتهم على خشبة المسرح، وإنما هم أفراد يمثلون الجماعة، وبينما لا تقوم هذه الشخصيات بإنزال العقوبة بالرجل والمرأة اللذين، بما اقترفاه من عمل، قد ألحقا الإهانة بالمجتمع، تبقى قائمة على هامشه منعزلة عنه، وهذه العزلة هى بمثابة العقوبة التى تنطوى على نفس معنى الموت. إن ما يلتقطه المسرح الإسبانى فى كل عظمته المأساوية، والذى يعد شبحا بالنسبة لشعورنا وإحساساتنا، يكمن فى هذا الصراع، المعالج دراميا فى أحد الأفراد (الأب أو الزوج) بين الفرد والجماعة، إنه ليس صراع العواطف ولا حتى بين العقل والعاطفة أو بين الروح والجسد، إن المواجهة هنا

تقع بين مبدأ الحرية ومبدأ السلطة، وهذا الأخير لابد له من أن يخرج من حلبة النزال منتصرا حتى لا يحدث ما يهدم النظام العام.

البطل والبطلة El galán y La dama :

هما الشخصيتان الرئيستان فى كل دسيسة، لهما من الخصائص المميزة والظاهرة، وخاصة فيما يتعلق بالبطل، الكامنة فى الشجاعة والجرأة والكرم، والثبات والقدرة على تحمل الآلام والمعاناة والمثالية، الجمال والأصل الشريف، أما بالنسبة للبطلة فتجمع بين الجمال وعراقة النسب، وتكريس حياتها بصفة مطلقة ومتحمسة للغرام ، وكذلك فهى تحظى بقدر كبير من الشجاعة[8]... إن المحرك الرئيسى لهاتين الشخصيتين يتمثل فى عامل الغرام – الشرف، فيبعدهما حينا ويقربهما حينا آخر . هاتان الشخصيتان الرائعتان فيما تقومان به من دور درامى ، تبدوان لنا فى شكل دمىً آلية ساحرة، تلقى بها آلية عبقرية وفنية على خشبة المسرح حتى تقوم فى إيقاع راقص مدوّخ ، ببعض الحركات البهلوانية. فى مرات عديدة نجد تقاربا توافقيا، فى هاتين الشخصيتين بين الجوهر والمظهر، هما صورة لمظهريهما، شخصيتان خلقتا للعيش على خشبة المسرح تنحصر مهمتيهما فى نسج ونقض النسيج المعقد للدسيسة التى تحتفظ ، حتى نهاية العمل ، بوظيفتها فى جذب انتباه الجمهور المغرم بالأحداث الخاصة بعالم السيف والمعطف، والمغامرات العاطفية والكلمة الرنانة والرقيقة، والإيقاع المدّوخ للحدث، ومع ذلك ، فى بعض الأحيان يبدوان لنا ، حين نرى وجهيهما ، فى صورة مدهشة ، هذان الحبيبان اللذان يستسلمان فى غرام تام لمغامرة الحب، الحب الذى يأتى ويذهب فى غمضة عين، الحب الذى يعد ، فى مجمل القول، انفجارا خالصا للرغبات ، يمثلان ، فى داخليهما تناقضا محضا ، تناقضا يظهر جليا فى تعريفهما للحب . لننظر على سبيل المثال هذا الحوار، النمط الذى يدور فى الفصل الثانى من إمبراطورية أوتون La imperial de Otón، للوبى دى بيجا أنقل هذا المثال فى عمودين متوازيين :

أنفريسو : الحب رغبة .
ليـــديا : مقبول .
أنفريسو : الرغبة انتظار .
ليـــديا : مقبول .
أنفريسو : الانتظار يعنى الخوف .

ليـــديا : الحب يعنى المحبة .
أنفريسو : أقبل .
ليـــديا : من أحب يثق فيمن يحب .
أنفريسو : لاشك فى ذلك .
ليـــديا : من يثق يزول الخوف عنه ،

ليـــديا :	مقبول .		من لايخاف لايشك ،
أنفريسو :	عدم الثقة يغنى الخوف .		من يشك يبقى ساكنًا ،
ليـــديا :	لا أستطيع نكرانه .		صاحب الثقة لايغار ،
أنفريسو :	عدم الثقة معناه الغيرة ،		الغيرة تعنى الحذر ،
	والغيرة ، من آثار الحب ،		من يخدع لايحب ،
	وأخيراً ، فالغيرة تعنى الحب .	أنفريسو	كل ذلك لا يسمى حبًا .
ليـــديا :	لا أقره .	:	أنت مدرسة خداع .

البطلة والبطل يعيشان وسط عالم درامى تسوده صرامة القواعد العامة، إن الكيان الخاص والشخصى يبدو محاطا بكل وسائل الضغط الخاصة «بالكيان الاجتماعى» المفروض عليه، فى عالم كهذا يعيش فيه المحبّان حالة من التباعد عبر شبكة كثيفة من التقاليد المرعية والرقابة التى ، بدورها تلفهما، يصبح من المستحيل على الحب أن يزدهر كشعور ذاتى داخلى مشترك، بحيث نشهد صورة من الانصهار الانسجامى بين الخيال والغريزة، وتأتى العلاقة الغرامية الأصيلة مقصورة على هياكلها الأساسية: البطل والبطلة ، أكثر من الرجل والمرأة ، يمثلان الذكر والأنثى ، كل منهما قابع داخل غريزته على استعداد للانطلاق ، يغطى دوافعه تحت الغطاء الاجتماعى للكلمة، هنا لا نجد توافقا بين مثالية القول ومثالية الفعل، هناك خلف الكلمات تختبىء الغريزة.

المهرج El gracioso :

تعد هذه الشخصية من أكبر الشخصيات تعقيدا فنيا على ساحة المسرح الإسبانى، وأكثرهم حظا فى الدراسات والتفسيرات والتقويمات، شخصية مناقضة لشخصية «العاشق» إلا أنه لا ينفصل عنه أبدا، حيث يتميز بولائه لسيده، وروح عال من الفكاهة وحب الثروة ، والتى لا يملكها، والحياة المترفة (الطعام الجيد، والجيد من الشراب، والنوم الهانىء)، لا يحب المخاطر ودائما ما يجد السبب الذى يساعده على تجنبها (لا ينتمى إلى أصل نبيل، وبالتالى فمن الطبيعى فيه أن يتجنبها؛ إذ ليس هناك من إلزام أخلاقى– اجتماعى – فردى يجبره على البحث عن تلك المخاطر)، ومع ذلك ، نجده صاحب طابع نبيل يحب ويكره فى نفس الوقت مثل سيده ، بحب مادى خالص، وأخيرا نجده صاحب مفهوم حاد وعملى عن الواقع ، والذى يجعله غير مقدر كأمين سر ومستشار

لسيده فى الوقت الذى يُرى فيه هذا الأخير، تائها فى أحلامه، غير قادر على أن يعثر على المفتاح الذى يفتح له باب العالم الواقعى. كثيرا ما يقال إن المهرج كان يجذب سيده نحو أرض الواقع، حيث يحول بينه وبين هجران الأرض الثابتة لهذا الواقع أو يعيده إليها إذا ما رآه، مدفوعا بعالمه الخيالى، يحاول الفكاك منها، إن مهمته الدرامية ، كشخصية كوميدية ، تكمن فى تمثيله للجانب المضاد للبطل، ولعبه لدور معبر الاتصال بين العالم المثالى والعالم الواقعى، بين البطل والجمهور، بدوره هذا يُدخل فى الكوميديا الشعور الكوميدى للوجود ، والذى ليس بالضرورة أن يكون مسليًا وإنما يملك ، فى أغلب الأحيان، معنى إصلاحيا ونقديا ، وبصفة أساسية ، يصبح المهرج ، كشخصية ، عبارة عن «وجهة نظر» تعمل ، بصورة حيوية ، على توسيع الحدث الدرامى من الناحية الدلالية ، إنه أشبه بالمرآة التى وضعها الكاتب داخل عالم الكوميديا ، لا لتعكس الواقع كما هو ، وإنما لتعكس الصورة الأخرى التى إذا ما أضيفت إلى صورة السيِّد (العاشق، الأب، الزوج، صاحب النفوذ، الملك) تعطينا عن طريق التكامل أو التناقض فى نفس الوقت ، الصورة الكاملة للحياة الإنسانية كما كانت عليه فى المجتمع الإسبانى المعاصر، أى أنها ليست صورة عامة ، وبالتالى غير مقيدة ، بزمن للحياة الإنسانية، وإنما صورة تاريخية، وعليه تصبح مقيدة بزمن معين، إن مشاركته فى الحدث الذى فى بعض الأحيان ، عادة ما يكون المحرك الأساسى له، ومفهومه عن الحياة، مناقضة القائم على مبادىء مناقضة تماما لتلك المبادئ التى تحكم تصرفات السيِّد، يصنعان منه نوعا من الشخصية – الكورس.

القروىّ El villano :

مما يميز هذه الشخصية وعيها بما لديها من قريحة ، وكرامة شخصية، والتى تقوم على أساس من طهارة الدم، ولقد رفعه كتاب الدراما فى العصر الذهبى بصفته شخصية درامية إلى درجة لا مثيل لها فى أى فن درامى آخر، وكصفة غالبة فى فلاحى المسرح الإسبانى الذين هم «نماذج الشرف» وفقا للتعبير الذى يستخدمه أميريكو كاسترو، يتمتعون جميعا بالحس العائلى، وهو الأمر الذى يكتسبونه من الوسط الريفى، القروى، الذى ينتسبون إليه، ونادرا ما كان الكاتب يفصل الفلاح عن أرضه التى يتجذر فيها، وهذا العالم الريفى الذى يمثل الجانب المعارض ، من خلال وجهة نظر التراث الأدبى النهضوى لعالم المدينة والحياة المدنية ، غالبا ما تأتى معالجته الدرامية على

مستوى غنائى معين، أو من خلال افتراضات غنائية معينة تُعلى، غراميًا، أسلوب حياة تتميز بالبساطة والسعادة والأعياد والغناء والموسيقى.. السلام والسعادة ، والحياة الطبيعية فى القرية ، والتى ينظر إليها دائما بحدقة مشعوذة، تنفض وتتكسر فى الوقت الذى يهبط إليها التابعون للحاشية الملكية فى صورة عنيفة ويعمدون إلى استخدام السياسات الظالمة فى هذه الربوع الهادئة ، وفى تلك الأثناء يصل الفلاح ، المعتمد على ضميره الشريف ، إلى مكانة البطولة الدرامية، وبمعارضته لظلم وعجرفة الحياة المتمثلة فى شخصية النبيل ، الذى يقوم بدوره محكوما بعواطفه ، يتحول إلى رمز شعبى يدافع عن حقوقه ، وخاصة عن شرفه وكرامته الشخصية، وهكذا تتشبع أفضل الأعمال الدرامية من هذا النوع ، بالأبطال الشعبيين ، الذين يتمتعون بشخصية قوية، مثل بيريبانيث Peribánez، وبدرو كرسبو Pedro Crespo، وفلاحى فوينتى أو بيخونا . فقط عبر تجربة شديدة وعميقة للبنية الداخلية الإسبانية المعاصرة، قائمة على تجذير سياسة الإحساس بالشرف، نتمكن، بصورة مرضية، من شرح الدور الذى قام به الفن الدرامى الإسبانى فى تحويل إنسان القرية، الفلاح، إلى بطل درامى ، وليس إلى مجرد فرد من أفراد الكومبارس، كما يحدث فى الفنون الدرامية الأخرى التى عاصرته ، إن وضعه فى الدراما يُفسّر، إذن، بالنظر إلى بنية اجتماعية معينة، ولكن علينا أن نأخذ حذرنا من تفسير الأعمال باعتبارها مسرحا اجتماعيا، بنفس المعنى الذى نطلقه فى يومنا هذا على مثل هذه المصطلحات.

وحتى ننتهى من بيان الطبائع الخاصة بشخصيات «الكوميديا»، بإمكاننا القول بأن معالجتهم الدرامية، بصفة عامة، باعتبارهم أشخاصا درامية، تخضع لعملية مزدوجة من العرض التمثيلى والتأريخى، بالنسبة لعملية التناول المسرحى، نجدها تهدف فى النهاية إلى إخراج شخصيات «نمطية»، أما العملية الثانية فتخلق لنا «أفرادا»، فى كل شخصية يظهر، بقدر كبير أو قليل، مثل هذا التلاقى «للمنطقة المسرحية» و «الفردية الدرامية».

الشرف El honor :

إن أمريكو كاسترو، منطلقا من تلك الأبيات الشعرية التى يرسمها لوبى دى بيجا فى مؤلفه : الفن الجديد لكتابة الكوميديا (١٦٠٩) مثل :

أفضل القضايا قضايا الشرف؛

لأنها تبعث الحركة فى الناس جميعا .

وأخذا في اعتباره البنية الخالصة للحياة الإسبانية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، يميز بين الشرف كصفة لازمة للفرد honor والشرف المكتسب من المجتمع honra، إن علينا أن نتكلم - يقول أمريكو كاسترو - عن الشعور أو تجربة الشرف المكتسب بقد أكبر من كلامنا عن الشرف الذى يمثل صفة لازمة فى الشخص، ومن الجدير بنا هنا أن نذكر ما يقوله أمريكو كاسترو بهذا الخصوص: «لقد ميزت اللغة بين التصور المثالى والموضوعى للشرف honor، ووظيفة هذا التصور ذاته الذى يأتى محققا ضمن الإطار الحياتى». الشرف يمثل صفة لازمة موجودة، ولكن الشرف المكتسب هو صفة تلحق بالفرد الذى يتفاعل ويتحرك فى إطار حياتى ما، وهكذا نجد أن اللغة الأدبية قد ميزت بين الشرف كصفة لازمة وكمفهوم وبين «قضايا أو حالات الشرف»، فى الحالة الأولى ، «يبدو فيها الشرف متكاملا، لا كسر فيه ، رغم تعرضه للتهديد»، وفى الحالة الثانية «فإن ما يتم التعبير عنه هنا هو تجربة الشرف الذى لحق به الأذى»، وفى مواجهة الشرف «باعتباره صفة قيّمة ، ترى من منظور خاص باعتبارها تمثل بُعداً اجتماعيًا بالنسبة للشخص»، نجد أن الشرف «المكتسب» «يأتى ملتصقا أكثر بروح من يشعر بالدمار أو النقص بالنسبة لكل شىء كان يملكه من قبل كاملا وآمنا». وقد ظهر هذا الشرف المكتسب honra ملتصقا التصاقا حميما بطهارة أو نقاء الدم. وحتى نتمكن من فهم الدافع الدرامى ، فى كامل اتساعه ، للشرف واستيعاب جذوره الحيوية لابد من الاعتماد بصفة أساسية على الدراسات التى قام بها أمريكو كاسترو، وخاصة كتابه : حول عصر الصراعات De la edad conflictiva، والذى ألفت انتباه القارىء الذى يهمه هذا الأمر بالاطلاع على صفحاته[٩]. إن غرضنا ، هنا وفى هذه اللحظة ، هو الإشارة إلى خصائص الشرف باعتباره مبدأ أو عنصرا داخلا فى بنية الدراما.

يحتل الشرف فى اقتصاد الدراما الإسبانية مكانة متميزة ويتمتع بقيمة مطلقة ، إلى درجة تتم مقارنته فيها بالحياة نفسها، إنه ميراث النفس، ومع ذلك، ونظرا لما يحتوى عليه من خير مشترك، يعد أساس وقاعدة النظام الجماعى، وهكذا يصبح على الفرد باعتباره عضوا فى جماعة يقوم بها وتعطى لحياته معنى، إذا ما أراد البقاء وسط تلك الجماعة، أن يحافظ على شرفه كاملا غير منقوص، ولكن بما أن الشرف «يكمن فى الآخرين لا فى ذات الفرد» (لوبى دى بيجا : فى حاكم قرطبة العسكرى) حيث إن الآخرين هم الذين يهبون ويمنعون الشرف ، من الضرورى أن يعيش المرء فى حالة توتر دائم مراقبا شرفه ، وكل حواسه ونفسه منتبهة للرأى الآخر، لا يقتصر الأمر فقط على

القول أو الفعل ، وإنما بالإشارة البسيطة أو موقف يحمل فى طياته نوعًا من الإهانة وعدم التقرير من جانب الآخرين، يمكن اعتبارها إهانة لشرف الفرد. إن الإهانة، حقيقية أو متخيلة، تتطلب الإصلاح الفورى، وهذا الإصلاح يتم بواسطة الانتقام ، سراً أو علانية ، وفقا للحالة التى كانت عليها الإهانة . وتمثل إراقة دم من تسبب فى الإهانة الوسيلة الوحيدة التى يلجأ إليها الشخص المُهان حتى يتمكن من العودة مرة أخرى إلى حظيرة العيش الجماعى، وبينما لا يقوم المهان بالانتقام لشرفه يظل فى حكم المتوفى الذى تلفظه الجماعة ؛ ولهذا، فإذا ما كان الشرف يناظر الحياة ، هنا أصبح عدم الشرف يناظر الموت، وفى قضايا الشرف الخاصة بالحياة الزوجية، وخاصة حين يلحق الأذى بشرف الزوج، لا نجد الغيرة هى التى تحرك الزوج للانتقام، وإنما الضرورة الحتمية للوفاء بقوانين الشرف، ولهذا يصبح الانتقام واجبا مؤلما، وعلى النقيض من عطيل Otelo، المدفوع لعملية الاغتيال بسبب الغيرة، نجد أن أبطال الشرف الزوجىّ فى المسرح الإسبانى يقومون بأعمال القتل «الباردة»، تتحرك أيديهم لا بالعاطفة القلبية، وإنما بطاعة العقل لقانون الشرف، ذلك القانون الذى يناقض كل خلق مسيحى ويناقض الحب الشخصى ذاته، ومن هنا نجد أن واجب القتل يخلق فى البطل نوعا من صراع القيم يجعل منه بطلا مأساويا أصيلا، وعلى الرغم من أن جوهر مأساويته يبدو صعبا علينا ، هذا إذا لم يكن مستحيلا فى مهمته، وكما كتب هيجل فى فلسفته الجمالية، مشيرا إلى الشرف فى الشعر الدرامى الإسبانى، «بدلا من العواطف العميقة التى تجعلنا نشعر بصراع ضرورى، يقدم إلينا هذا العرض المسرحى فقط أحاسيس ولع مؤلم»[١٠] ، وقد كتب أحد النقاد (بيل كاستيل) ، ذكره منينديث بيدال فى مقاله حول الشرف فى المسرح الإسبانى Del honor en el teatro espanol يقول : «بقدر ما كان يمثله القدر بالنسبة لكتاب المأساة اليونانيين، أصبح الشرف بالنسبة للشعراء الدراميين الإسبان، لقد أصبح قوة غامضة تحدق فوق كل الوجود الخاص بالشخصيات ، فيجرهم ، بطغيانه، إلى التضحية بعواطفهم وميولهم الطبيعية، موحيًا إليهم فى الحال بأعمال مهولة، تتمثل فى الجرائم والشرور الفظيعة حقا، ولكنها تفقد هذه الخاصية بسبب الدافع الذى يكمن وراءها، والحاجة المرعبة التى تؤدى إلى مثل تلك الأعمال»[١١]. إنه يمثل قوة خارقة بعيدة عن الخير والشر، تحط كسيف ديموكليس على رأس كل بطل من أبطال الدراما القومية، قوى لا يمكن الفكاك من سيطرتها، إن الديكتاتورية المطلقة وغير الرحيمة لرأى الآخرين «الكامن فيما يقوله الآخر»، والذى يرفع إلى درجة الأمر

الملزم بالنسبة للسلوك الفردى، تطارد الرجل حتى آخر استحكامات ضميره، مجبرة إياه على رفض المشاعر الشخصية والاعتبارات الأخلاقية، إن الشرف يضع شخصيات الدراما فى «موقف غائى» حقيقى ، يصبح المعرض فيه للخطر هو ذات الشخص، فإما أن يكون رجلا أو لا يكون فى نظر الآخرين، وكذلك حقه فى التواجد داخل الجماعة.

فقط أمام الملك، حين يكون هو المعتدى، يتوقف المهان عن الانتقام لشرفه الذى لحق به الأذى، ليس فقط لأنه يمثل مصدر الشرف، وإنما بفضل سلطته، السلطة المستمدة من الحق الإلهى؛ أو لأنه ، كما كتب خيرونيمو دى كارّانثا عام ١٧٥١، فى نص ذكره مييننديث بيدال: «شخص عالى تحتاج إليه الجماعة»(١٢).

٩- المسارح وجمهورها Los teatros y su público :

فى عام ١٥٨٠، العام الذى بدأ فيه لوبى دى بيجا مشواره الدرامى، كانت بمدريد ثلاثة أنواع من المسارح : المسرح الكنسىّ ، والمسرح القصرىّ ، والمسرح الشعبى بالمدن(١٣). قام النوعان الأولان بعرض أعمال مسرحية ، بثراء إخراجى كبير ، فى مناسبات الأعياد والاحتفالات الدينية أو تلك التى تجرى داخل البلاط الملكى ودور النبلاء ، كان العمل المسرحى يمثل جزء من الاحتفالية باعتباره عرضا ضمن العروض الأخرى، وعلى النقيض من هذين النوعين، نجد أن المسرح الشعبى المدنى قد عرض أعمالا بصفة منتظمة، إذا لم يكن قد جاء هذا العرض يوميا على مدار العام . هذا المسرح الشعبى ، الذى كتبت من أجله معظم أعمال المسرح القومى، هو ما يهمنا هنا، فى عام ١٥٧٩ تأسس مسرح «كورّال» لاكروث La cruz، الذى أضيف إليه عام ١٥٨٢ مسرح آخر هو «الأمير» برينثيبى Príncipe، وقد تفوق هذان المسرحان فى سعتيهما لا فيما يشتملان عليه من وسائل الراحة ، على تلك المسارح التى كانت قائمة فى مدريد منذ عام ١٥٧٤ ، وكانت تنتمى جميعها إلى جماعات دينية، تخصصت فى مجالات الأعمال الخيرية والتى ، بغرض الحصول على الأموال اللازمة للمستشفيات التى كانت تشرف عليها، أصبحت تؤجر «المسارح» لفرق التمثيل ، كانت بنية هذه المسارح بدائية للغاية ، حيث كان المسرح يقام فى أحد الأفنية ، تحيط به البيوت من ثلاثة جوانب فتغلقه، فى الهواء الطلق ، وبه ساحة أو خشبة للتمثيل ، مغطاة بسقف بسيط وفناء «صالة» يقف فيها المتفرجون من الرجال الذين كان يطلق عليهم جمهور «الواقفين» Mosqueteros، والذين كانوا ، بما لهم من ذوق خاص ، يعبرون عنه دائما فى صوت

عال، يتسببون فى نجاح أو فشل الكوميديا، كانت شرفات ونوافذ البيوت المطلّة على «الكورّال» تستخدم كمقصورات شاهد بعض الأفراد من ذوى الدرجة الاجتماعية العالية، الجمهور المختار، من خلالها العرض المسرحى، وكان تأجير هذه المقصورات يمثل فى بعض الأحيان تجارة صغيرة ، كانت النساء يجلسن فى مكان يسمى «الشرفة» cazuela كائنة فى نهاية الفناء، وبعد فترة ، حين ازدهرت صناعة المسرح ، تم عمل مدرجات، وفى النهاية ، وجدت هناك بعض العُليّات desvanes فوق الشرفات أو المقصورات aposentos .

كانت العروض المسرحية تبدأ فى المساء وتنتهى قبل غروب الشمس بساعة، تراوحت مدة العرض بين ساعتين كحد أدنى وثلاث ساعات كحد أقصى، وفى الغالب الأعم ، كانت هناك عروض مسرحية فى كل أيام الإجازات والأعياد، وعرضين أو ثلاثة فى كل أسبوع، وكانت أسعار التذاكر زهيدة جدا، ولم تكن الرقابة صارمة إلى حد كبير.

كانت عمليات الإخراج التمثيلى ، التى بدأت تتنوع على طول القرن السابع عشر، وتأخذ أشكالا أكثر تعقيدا كلما اقتربنا من كالديرون ، فى الوقت الذى بدأ فيه لوبى دى بيجا كتاباته ، بسيطة جدا، فقد كان الكاتب يُضَمّن الكلمة الصادرة على لسان الشخصية كل ما شاء من أوصاف غنية فى لونها وموسيقاها، للأماكن التى كان يجرى على ساحتها الحدث الدرامى أو فى مناسبات أخرى، يعمد إلى الإشارة فقط، وكان كل شئ ممكنا على خشبة المسرح دون حاجة إلى نوع من الانتقالات، كان الجمهور يشارك بخياله فى التغيير المفاجئ للزمان والمكان ، فيستوعبه دونما عناء.

وفى أواخر القرن السادس عشر شهدت إسبانيا تأسيس ثمانى شركات معترف بها فى مجال التمثيل، وها هى تصل عام ١٦١٥ إلى اثنتى عشرة شركة، كان مدير الشركة يسمى «المؤلف» autor، وإلى جانب الشركات الكبرى (صاحبة الثلاثين ممثلا) كانت هناك مجموعات أخرى من الممثلين الكوميديين بداية بالمجموعة المسماة «بولولو»، أى الممثل الواحد، وانتهاء بالمجموعات الجوالة «فاراندولا» farandula، التى كانت تمثل المرحلة السابقة على الشركات، كانت هذه المجموعات تمتلك ما يقرب من خمسين عملا كوميديا، وظلت تمارس نشاطها فى المدن الهامة على مدى شهور عدة، وها هو أجوستين دى روخاص، فى عمله : «الرحلة المسلية» Viaje entretenido، يحكى لنا الحياة الصعبة ، البطولية فى الحقيقة، المليئة بالمتاعب للمجموعات المختلفة التى كانت تشتغل بالتمثيل.

من خلال وجهة النظر الاجتماعية يبدو أن أحد الأحداث الهامة فى المسرح الإسبانى يتمثل فى علاقة الكاتب الدرامي، ليس باعتباره شخصا محددا، وإنما باعتباره كاتبا، بجمهوره، إن لوبى دى بيجا قد نص، فى ثورية مطلقة، على أن غاية الفن الدرامى تنحصر فى إرضاء ذوق الجمهور وإسعاده، فكاتب المسرح عليه، إذن ، أن يبذل قصارى جهده من أجل إرضاء ذوق جمهور متعطش، والذى ، دون أن يحظى بالوسائل الترفيهية الشعبية حتى ذلك الوقت، والمنظمة بنفس صورة العروض المسرحية- يطلب التجديد ، مدفوعا بعاطفة كبيرة تجاه العرض المسرحى، هذا الجمهور يظهر فى صورة غير متجانسة، يتكون من أفراد مختلفة فى وضعها الاجتماعى والتربوى والشعورى فيما يتعلق بالفنون والآداب. لقد كانت عملية خلق مسرح جماعى أمرا لازما، وخاصة المسرح الشعبى والقومى، ولكن بالإضافة إلى ذلك ، وهو الأمر الذى أخذه فى الحسبان لوبى دى بيجا، لزم عليه أن يكون فنا ، ونوعية شعرية جيدة ، ما كان له أن يكون مجرد لهو شعبى عامى، وإنما فنًا مسرحيًا يقدم للشعب، وحتى يتمكن الكتاب من صنع هذا المسرح الشعبى القومى، وخاصة هذا «المسرح الجديد»، فقد كان من الضرورى ، بصرف النظر عن تنافر طبقات الجمهور، البحث عن مظهر تآلفى له باعتباره شعبا، وهكذا أصبح على لوبى دى بيجا، الكاتب الشعبى الفذ، أن يغوص فى نظامه الفكرى الشخصى حتى يتمكن من العثور على معامل هذا الفن الجديد، وكان المؤلف المسرحى يعتمد على دليل فى حالة ما إذا ابتعد أم لا عن كتابة المسرح الذى يرغبه الجمهور ، يرشده بهذا الصدد ، ألا وهو رد الفعل ، الصاخب دائما ، عند هذا الجمهور ، فقد كان هذا الجمهور هو الملك الحقيقى لهذا العرض المسرحى ، وكان هو الذى يقوم ، بمسئوليته عن الطلب، المدهشة حقا، للأعمال الجديدة ، بتحديد عمليات العرض.

إن الظاهرة التاريخية الأدبية للمسرح الإسبانى فى العصر الذهبى لا يمكن استيعابها إذا لم تؤخذ فى الحسبان الظاهرة التاريخية -الاجتماعية لجمهور هذا المسرح، ودراسة جمهور المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر، باستخدام التقنيات الحديثة للطريقة الاجتماعية، لم يتم إنجازها بعد من الناحية العملية، وطالما أن مثل هذه الدراسة لم تنجز بعد، سيظل تاريخ المسرح الإسبانى فقط تاريخًا بدرجة نسبية جدًا ، ونحن ، فى هذا الكتاب ، نعى جيدا تلك النسبية[١٤].

١٠ - مجموعتا كتاب المسرح الإسبانى los dos ciclos del teatro espanol :

إن الفترة الطويلة التى استغرقها الإنتاج المسرحى المكثف والواقعة بين بدايات لوبى دى بيجا ونهايات كالديرون دى لاباركا، عادة ما تنقسم، مع غياب لأفضل معيار تصنيفى، إلى مجموعتين دراميتين : مجموعة لوبى دى بيجا ومجموعة كالديرون دى لاباركا . هاتان المجموعتان ، بما لكل منهما من الكتاب المعروفين، لا ينفصلان جذريا عن بعضهما، وإنما، منذ بداية الربع الثانى من القرن السابع عشر، نجدهما تتعايشان مع بعضهما البعض، وداخل وحدة المسرح الذهبى الإسبانى عادة ما يتم التمييز بين «طريقتين» لتحقيق النظام الدرامى الذى ابتدعه لوبى دى بيجا ، هذه الطريقة التى اتبعها لوبى دى بيجا، الأكثر تحررا ، تصبح أكثر انغلاقا فى فترة كالديرون دى لاباركا، وذلك نتيجة للانشغال الكبير فى التنظيم الفنى للمواد الدرامية. إلى الجيل الأول والجيل الثانى من كتاب المسرح، جيل لوبى دى بيجا وجيل تيرسو دى مولينا، يضاف جيل كالديرون، وخلال بضع سنوات نجد أن الكتاب المنتمين إلى الأجيال الثلاثة قد بدءوا فى عرض أعمالهم فى نفس الوقت، فأسسوا بذلك ما يمكن أن نطلق عليه «منطقة العدوى المكثفة». إن رغبة الجيل الثالث فى الأصالة والاستقلالية، ذلك الجيل الذى قبل ، فى نفس الوقت، بنية الدراما القومية ، هذا إلى جانب الحاجة إلى أن تظل روح هذا المسرح حيّة - قد انتهت إلى نوع من الالتزام بين التراث والتغيير، أما التغيير فيكمن فى الرغبة فى بناء العمل المسرحى بإحكام كبير، مع تنظيم وتكثيف المادة المسرحية الوفيرة التى تتوافر إلى جانبه ويتعايش معها، وإذا ما كانت مشكلة الجيلين الأول والثانى تكمن فى تحويل التاريخ والحياة والأدب إلى دراما، فإن مشكلة الجيل الثالث تنحصر فى إكمال الأسلوب الدرامى حتى يتمكن، بدلا من أن يتيبّس ، من الاستمرار فى إنتاج الأعمال الحيّة.

فى كل واحدة من هاتين المجموعتين جرت العادة على تمييز مجموعة من الكتاب من أصحاب الصفوف الأولى، وذلك نظرا للتوافق فكريا وعمليا فى كل ما كتبوه، أو فى بعضه على وجه الخصوص، ومجموعة أخرى تحذو حذوها، تتكون من الكتاب الصغار أو التابعين، هذا بالإضافة إلى سحابة حقيقية من الكتاب الذين يشغلون الصف الثالث والرابع.

هنا سنردُّ كل مجموعة إلى ممثليها من الدرجة العليا، وعليه سنجد أنفسنا أمام القائمة الآتية من الأسماء:

(أ) مجموعة لوبى دى بيجا Ciclo de Lope de Vega :

١ - لوبى دى بيجـــا (١٥٦٢ - ١٦٣٥) .
٢ - جين دى كاسترو (١٥٦٩ - ١٦٣٠) .
٣ - ميرا دى أميسكوا (١٥٧٤ - ١٦٤٤) .
٤ - بيليث دى جيــبارا (١٥٧٩ - ١٦٤٤) .
٥ - رويث دى آلاركـون (١٥٨١ - ١٦٣٩) .
٦ - تيرسو دى مولينـــا (١٥٨٤ - ١٦٤٨) .

(ب) مجموعة كالديرون دى لاباركا Ciclo de Calderón de la Barca :

١ - كالديرون دى لاباركا (١٦٠٠ - ١٦٨١) .
٢ - روخـــاص ثـــوريّـــا (١٦٠٧ - ١٦٤٨) .
٣ - أجوســتين موريتـــو (١٦١٨ - ١٦٦٩) .

هؤلاء هم الكتاب الذين سنركز اهتمامنا عليهم، ونوضح بأنه يستحيل علينا هنا أن نقوم بتحليل الأعمال الدرامية، أخذا فى الاعتبار أن هذا الكتاب لا يدخل فى دائرة الكتب المختصرة، والتى دائما ما حازت التقدير والإعجاب، تلك الأعمال التى ظهرت على يد كتاب مجموعة بلنسية (تارّيجا - أجيلار - ريكاردو ديل توريا) أو مثل بيريث مونتلبان، التابع المتحمس للوبى دى بيجا، وخيمينث دى إنثيو، وأنطونيو كوئيّو، وكوبيّو دى أراجون أو بانثيس كاندامو، وفى الجانب الآخر سنوجه اهتمامنا أيضا إلى كينيونيس دى بينابينتى ، لكونه أفضل من كتب المسرحيات الهزلية المكونة من فصل واحد entremeses فى القرن السابع عشر، وبالديبيلسو لأعماله اللاهوتية الرائعة المكونة للجنس الأدبى الوحيد الذى أخرجه قلمه.

ليس هدفنا بالنسبة لجميع الكتاب الذين سنتناولهم بالدراسة هنا هو الدراسة المنهجية لجميع الأجناس الموضوعية لمسرح كل منهم، وإنما على العكس من ذلك تماما فلا أهمية لدينا للقوائم ، العقلانية بعض الشيء ، الخاصة بالأعمال والجنس الأدبى، وإنما نهتم فقط بالجوانب التعريفية للفنون الدرامية المختلفة، وخاصة حيث يوجد عمل يتمتع بقيمة درامية حيّة وصالحة. لن يدخل فى دائرة اهتمامنا هنا النواحى العلمية، على الرغم من أننا سنأخذها فى الاعتبار باعتبارها إدارة خالصة للعمل، وإنما الحيوية الدرامية للأعمال المسرحية أو وضعها المسرحي الخاص(١٥).

٢ - لوبى دى بيجا Lope de Vega :

١ - تقديم

نحو مسرح قومى :

فى صفحات سالفة حين تحدثنا عن التنوع الموضوعى الخارق للمسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر، قلنا: إن أهم ما فى الأمر هو المقدرة الفائقة على المعالجات الدرامية من قبل كتّابنا، والآن حسنا، فهذا التحويل للواقع - فى أى من الجوانب المتعددة أو الأبعاد التى أشرنا إليها- إلى دراما تتميز بحس قومى، يمكن تفسيره فقط من بداية لوبى دى بيجا، هذا الكاتب لم يعثر فقط على الشكل الذى يسمح بهذا التحويل، وإنما حدد بالإيقاع والاتجاه الحسّى الخاصين بهذا المسرح، أن المهمة التى قام بها لوبى ككاتب درامى ، كانت، انطلاقا مما كان موجودا كإمكانية فوق الساحة المسرحية المعاصرة أو كمحاولة بسيطة ، كامنة فى تفصيل كل العناصر، التى لم تكن عاملة حتى الآن كعناصر درامية، وجمعها فى وحدة فنية غير مسبوقة ، وكما هى طبيعة الأشياء، فإن لوبى دى بيجا مثل شكسبير فى إنجلترا، لم يخلق مسرحا من اللاشيء، فعندما همّ لوبى بكتابة أعماله المسرحية كان هناك مسرح، أو بالأحرى العديد من المسارح، أو الأساليب الدرامية التى توافقت فى نقاط عديدة واختلفت فى كثير غيرها، فى كل هؤلاء الكتاب الدراميين السابقين على لوبى دى بيجا نجد، بين أمور أخرى كثيرة، ملمحين مشتركين: عدم القدرة على خلق حالة من الانسجام بين ما هو شعبى وما هو ثقافى داخل بنية درامية واحدة أو بين الأصالة والتراث ، والدراما والشعر، القيم الفردية والأخرى الجمعيّة ، الفكر والحدث ، هذا بالإضافة إلى أنه لم تكن توجد لديهم نظرة واحدة للعلاقة بين الفن الدرامى والجمهور . فى الواقع ، فإن هؤلاء الكتاب الذين ساروا وراء مفهوم ثابت لديهم عن المسرح الذى كان يرعى مجموعة من النماذج، لم يكتبوا

لشعب سوف يشاهد أعمالهم ، وإنما لجمهور إما مثقف أو جاهل، وفي مرات نادرة كانوا يكتبون لهؤلاء جميعا، وحين كانوا يفعلونه- أو، على الأقل ، يحاولون فعله - كانت النتيجة دائما - باستثناء بعض الحالات - متوسطة، فما تمكن واحد منهم من المواءمة بين العمل المسرحي والاحتياجات المسرحية لكل المشاهدين، أو بين الشكل والمحتوى، أو التقنية والموضوعات، أو المادة وروح الدراما وبين النظام الفكرى، والاعتقادى والحسى الشعورى للجمهور ، باعتباره يكوّن جماعة وطنية. بالطبع فسوف يكون من العبث فهم كلامى هذا على أنه بمثابة اتهام لهؤلاء الكتاب، لا يمكن بالطبع اتهام أى منهم بأنه لم يتمكن من خلق كوميديا قومية، ولكن ما أحاول إبرازه هنا هو ، على وجه التحديد، عبقرية لوبى دى بيجا ، الذى عرف ، منذ بداية مشواره الدرامى ، كيف يكتب مسرحاً قوميًا ، ولنتذكر هنا الكلمات التى قالها ثيربانتس : «وبعد ذلك جاء دور وحش الطبيعة ، العظيم لوبى دى بيجا ، فنصّب نفسه على عرش المسرح..» ، وها هم أتباع لوبى دى بيجا يبررون كتاباتهم الجديدة باتباعهم مثال لوبى دى بيجا ، وهو السبب الكافى لروعة كل جديد . منذ البداية، تمتع لوبى دى بيجا بمكانة هائلة، وأهم ما فى هذا المشوار الطويل من نجاحات لوبى دى بيجا يكمن فى مفهومه للمسرح، والذى لم تنفك عنه نظرته - أهو حدْس محض؟ - عن الغاية المرجوّة من المسرح باعتباره فنا يُكتب من أجل الشعب، أو، إذا ما عكسنا ترتيب الكلمات، المسرح الذى كان الشعب هو جمهوره الوحيد والأصيل، النبلاء والقرويون، الرجال والنساء، المثقفون وغير المثقفين التقوا فى نقطة إحساسهم وتفكيرهم بالنسبة للحياة بصفتهم إسبان، هذه الطريقة الإسبانية فى التكيف أو عدم التكيف مع الواقع المعيش التقطه لوبى دى بيجا فى ذاته فى شعوره وإحساسه الذاتى، هكذا نجد لوبى دى بيجا فى وسط الحياة التى عاصرها وعاشها، والتى شهد الكثير من معالمها، وقام أيضا بتمثيل بعض المثاليات والمعتقدات التى سادتها - قد تحول إلى مترجم لهذه الجماعة لمجرد أنه يترجم نفسه هو، وما يقوم لوبى بترجمته لا علاقة له بالفكر، وإنما بترجمة وعيه باستمرارية وجوده كإسبانى يعيش فى إسبانيا محددة ، مفعمة بالمغامرات - الإيجابية والسلبية على حد سواء - فى أواخر القرن السادس عشر والثلث الأول من السابع عشر، وإذا ما كنت فى حل من أن أقول ما أرى، فإن لوبى دى بيجا ككاتب درامى قد اكتشف فى أعماق نفسه لوبى دى بيجا الشعب، إن إخلاصه لنفسه ، ولتلقائيته الحيوية الأصيلة ، القائمة ، دون نفى يذكر - وهذا أمر فى غاية الأهمية - لتناقضاته الذاتية، سيمثل واحدا من أسرار نجاحه الدائم.

لقد حقق المسرح الذى أبدعه لوبى دى بيجا نجاحا على الساحة الإسبانية على مدى ما يقرب من مائة عام؛ وذلك لأنه، بين أشياء أخرى عـديدة، كان يتمتع بالآنية التى لا تنقطع، تلك الحداثة والآنيـة التى تمتع بهـا هذا المسـرح، والتى ضـمنت له الصلاحية والدوام، لا ترجع إلى كون موضوعاته الدرامية حديثة، وإنما لكونها أيا كان نوعهـا (من الإنجيل أو التاريخ الأجنبى أو الإسبانى قديمة وحديثة، أو موضوعات روائية .. إلخ) موضوعات مستوعبة ومحسوسة من منظور يومى آنى من قبل كل الإسبان، ولهذا اليوم الآنى بالذات، ومعنى ذلك أن لب الموضـوع تمثل فى نظرة الرجل الإسبـانى - وصـفة الإسبانى هنا لا تمثل شيئا عرضيا، وإنما جوهريا أساسيا - الذى من خلاله تتم ترجمة الواقع العالمى، وجهة النظر هذه ، التى يشارك فيها - باعتبارها تخرج من عباءة واقع معيش- المتفرجون، تسمح بميلاد مسرح شعبى، وهى ظاهرة قليلا ما نجدها فى تاريخ المسرح العالمى، من الواضح طبعا أن وجهة النظر هذه قد أتت لتضع حدودا، من جانب آخر للإطار الحدودى الذى لا شك فيه للدراما القومية الإسبانية.

وفرة وارتجال Fecundidad e improvisación :

معروف ذلك الإنتاج الغزير الذى تركه لوبى دى بيجا، وقد أتت وفرة هذا الإنتاج لتجعل منه حالة فريدة، وظاهرة أصيلة داخل تاريخ الآداب، وفرة وارتجال صفتان لازمتان على الدوام للكاتب لوبى دى بيجا وإنتاجه الدرامى، «وحش الطبيعة» و «جهبذ الجهابذة» ... إلخ، والآن بعيدا عن تلك الوفرة الخلاقة وتلك القريحة القادرة على الارتجال، أود أن أبرز هنا ملاحظة أخرى ، والتى لا أهمية للوصفين السابقين بدونها، وكذلك فهى تعرِّف لنا جانبا هاما فى شخصية لوبى دى بيجا: قدرته الرائعة على العمل . فى الدراسات الخاصة بالسيرة الذاتية للوبى يركز الجميع على قدرته الحيوية، جهده الهائل، قدرته الغرامية، والتى تقدمه لنا فى صورة قوة طبيعية، ومع ذلك ، فإن ما يدهش حقا هو استسلامه الكامل لمهمة الكتابة، لقد خصص وقتا للكتابة أكثر من ذلك الذى خصصه للحب وللمغامرات التى تهدف إلى التمتع بكل لحظة من لحظات الحياة، حيث بقى زمنا طويلا مشدودا على الطاولة، وفى مرات عديدة قدم لنا لوبى دى بيجا الشواهد الدالة على استسلامه هذا للعمل ، يكفينا هنا أن نذكر شاهدين مستخرجين من رسالتين أدبيتين قام بكتابتهما :

بين كتب لاتينية وإيطالية
أمضى هنا،
يا جسبار،
الأيام الوجيزة،
التى عادة ما تنقضى فى أفكار فارغة
(إلى المحاسب جسبار دى باريونوييو)
ها هو الصبح يتنفس وأنا بين الكتب
إلى أن تنزل من السموات العلا
بإذن ربى ساعتى.
(إلى السيد أنطونيو أورتادو دى منيدوثا)

دائما ما كان لدينا انطباع، تثبت عن طريق الإشارات العديدة التى يوردها لوبى دى بيجا عن حياته الشخصية فى رسائله الأدبية المتعددة الشعرية، بأنه كان دائم التطلع إلى لحظات السلام، إلى الهدوء، إلى العزلة المحببة إلى نفسه داخل مكتبه، رغبة مال إليها رغم العديد من خطوب الدهر والموانع التى نجمت عن مزاجه القلق والعاطفى وظروفه الحياتية، فى وسط ذلك الخضم الهائل من العواصف والآلام التى اجتاحت نفسه ونفسيته، عرف لوبى كيف ينزوى، سارقا بضع ساعات يخصصها لنومه، أو مخصصا أوقاتا طويلة من حياته للخزانة التى تضم بين جنباتها كتبه وأوراقه.

حين يتحدث النقاد عن كالديرون دى لاباركا يشيرون إلى «سيرته الذاتية الهادئة»، وعند الحديث عن لوبى تسطر الصفحات وغيرها من الصفحات الكثيرة التى تحكى تاريخ غرامياته، دون أن يتحدث النقاد عما كان من الواجب ، منطقيا ، الحديث عنه: «حب لوبى دى بيجا للعمل إنه العمل ومثله فى ذلك مثل الغراميات، الذى يمثل الديدن الحقيقى لحياته؛ بالتحديد لأنه كان رجلا محبا للعمل بصورة كبيرة، ولأنه كان رجلا راغبا ومحتاجا إلى أن يتماهى مع قلمه، عرف كيف يكتب كثيرا عن غرامياته الخاصة، وبكل تأكيد كرس لوبى دى بيجا ساعات طويلة للكتابة عن الحب أكثر من ممارسته له، والكثافة لا تعنى التكريس المتواصل، وما انقطع لوبى دى بيجا أو استمر فى عمل شىء أكثر من تخصصه تخصصه وانقطاعه لإبداعه الأدبى. ولنبرز ، إذن ، إلى جانب غزارة إنتاجه وموهبته فى ارتجال الأعمال، أو بالأحرى الصفة المكملة لهاتين ، مقدرته العبقرية على العمل.

المنحنى الشعبى عند لوبى دى بيجا popularismo :

من الأشياء القيمة فى شخصية لوبى دى بيجا الدرامية يبرز بنفس القدر ما يمكن أن نطلق عليه «المنحنى الشعبى popularismo». قرأ لوبى كثيرا، وقرأ فى كل المجالات ومن قراءاته تمثل له سيال هائل من المعارف التى، بعد ذلك، ما إن تحولت وأصبحت تمثل منتجا خاصا به، بدأت تطفو على صفحات أعماله، كان رجلاً قليل المشاكل أو أنها محيت من قاموسه، تمتع بعقل قليل التأمل إلا أنه كان فى غاية الوضوح مع مقدرة هائلة على التشريب؛ ولهذا فقد كان بإمكانه أن يحيل كل ما تصفحه فى الكتب أو يرقبه فى الحياة إلى مادة يمكن التعايش معها ، كان كل شىء يلمسه يتحول فى الحال إلى كلمة ، وكلمته دائما ما كانت تظهر فى صورة تجسيدية، تشكيلية، وكل ما يمثل مفهوما أو تجريدا يتجسد فى الحال فى شكل كلمة متولدة فى الحواس الجسمية الخمس، وتأتى كلمته إيقاعية فى الغالب، مشربة بالواقعية، تمتع بالحساسية منذ شبابه المبكر، أمام الأشعار الشعبية «الرومانثى» التى خطت بين دفتى مخطوط كبير، تعلم فيه ما يمكن أن نطلق عليه فن الشعر الطبيعى، إلى أن وصل فى قوله عن «الرومانثى» إنه «شعر تحسده اللغات الأخرى، لما به من رقة وعذوبة وسهولة، ولكونه قادرا على حيازة كل تلك الأساليب والشخصيات فبإمكانه أن يملك اللغة الأكثر بطولية وحماسة..» وبالتحديد، عبر هذا المخطوط الشعبى، توصل لوبى دى بيجا إلى التعبير الشعبى المعيش بكل قوة، للبعد البطولى للوجود، المتأصل فى ضمير الإسبان الذين عاشوا عصره، والمهم، بالتالى، فى مسرحه وكل المسرح الإسبانى، وفى نفس الوقت الذى يعلن فيه لوبى دى بيجا امتلاكه لهذه الكلمة الشعبية ولروحها، هناك أمر آخر أشار إليه كارل بوسلير حين كتب عن «الإحساس العبقرى عند لوبى دى بيجا للدلالة النفسية للأجواء المحيطة بكل طبقة»، والتى سمحت له برؤية «ارتباط الإنسان بالواقع المحيط به، بارتقائه وأعرافه وعاداته»[١٦]، هذه «الحاسة العبقرية» فى التقاط الوسط البيئى تمكن لوبى دى بيجا من تطويرها وخاصة فى التعامل مع «المخطوط الخاص بالأغانى الشعبية»، وبصفة عامة مع الشعر الشعبى الإسبانى (القشتالى) ، حيث توجد بعض الملامح التى تحدد بنظافة الظروف المحيطة بكل شخص ، ووسطه البيئى . إن «السمة الشعبية» التى يتصف بها لوبى دى بيجا تكمن على وجه الخصوص فى استعداده، على اختلاف فى الحساسية والذكاء، ليلتقط من الآداب أو من الحياة، بكل ما به من آنية وحيوية، قيم كل ما يمكن أن يشكل جزء من التراث، هذا التراث الذى يحتوى على الأغانى، والعادات، والأعياد، والأجواء الاجتماعية، والخرافات، والمواقف، والذى يجرى كعرق مائى خالص على طول

وعرض حياة الشعب، الذى يملك ألفاظا ومظاهر مختلفة المناطق الطبيعية والعاطفية من الأرض الإسبانية، يبدو أن لوبى دى بيجا يمتلك هذا التراث من فوره، ويعرف كيف يجعله يتدفق، كما لو أنه قد ولد فى التو، فى نفس أحشاء إنتاجه الشعرى، فى أعماله الدرامية، نسمع رنينا دائما، كما لو كان ماء ينبوع، لذلك الصوت المتعدد الرقيق النقى للتراث، التراث الذى يبدو شيئًا حيًا، حماسة، أملاً، حلمًا.

الغنائية Lirismo :

هناك ميزة ترتبط ارتباطا حميما بما تقدم من شعبية لوبى دى بيجا، ألا وهى غنائية ما كتب من أعمال، لا يتعلق الأمر هنا بعثورنا فى كل واحد من أعماله أو فيها جملة على مناطق ذات غنائية ملتهبة، ومشاهد ذات غنائية رقيقة أو جافة، وإنما يتعلق بكون الكاتب والغنائى يعملان فى مجال الإبداع الدرامى نفسه، بتوافق واتحاد فى نفس الغاية، وكشاهد لا يخطئ على هذا الاتحاد تأتى اللغة الدرامية عند لوبى دى بيجا، والتى هى، فى اللحظات الأكثر قوة وتكثيفًا، عبارة عن كلمة شعرية، وهكذا نجد أن أفضل أعمال لوبى وأفضل مشاهده، تلك التى لاشك فى نسبتها إليه ، تبدو بالمعنى الذى أشرنا إليه آنفا، شعراً دراميًا. إن لوبى يتميز بديناميكية الحدث التى يتحدث عنها مارثيل كاريون، تلك الديناميكية فى الحدث، التى تحذف من «الأسطورة» ما هو غير ضرورى، ما يمكن أن يكون عبثًا لا حياة فيه داخل الإطار الدرامى، والتى تحدد معالم بناء المادة الدرامية فيجعله يتبنى التوالى السريع للمشاهد عبر انتقالات مفاجئة، هذه الديناميكية فى الحدث التى تدفع من داخل الدراما نفسها، إلى التكثيف والدمج، وتوجه انتباه الكاتب إلى المثير من المواقف الإنسانية، تقوم تحديداً على الغنائية الأساسية للإبداع الدرامى للوبى دى بيجا، ومصدر هذه الديناميكية الآنى يوجد فى عالم «الرومانثى»، وتحديدا حين وددت إبراز خصائص هذه الديناميكية الخاصة بالحدث الأصيل لمسرح لوبى دى بيجا -والذى انتشر من خلاله على صفحات مسرح القرن السابع عشر- استخدمت سلسلة من الملامح التى أشار إليها مينندیث بیدال باعتبارها خصائص مميزة لأسلوب «المخطوطات الشعبية»، ولكن بالإضافة إلى هذه الغنائية الأساسية نجد غنائية أخرى أكثر بروزا يتم التعبير عنها، عن طريق الأغانى وأغانى أعياد الميلاد، فى تلك المشاهد اللامتناهية، التى عاش فيها الأشخاص ملذاتهم وآلامهم فى ارتباط وثيق مع الطبيعة، هناك المشاهد الريفية الرائعة التى عبر فيها لوبى عن

جمال الأيام فى انقضاء ساعاتها فى منظر طبيعى رعوى، يسود فيه السلام والسعادة وتتواصل فيه القلوب بالطبيعة البسيطة، تلك المشاهد التى تظهر لنا نوعا من الانسجام الطوباوى، لقد أحس لوبى بصورة مكثفة بشعرية الطبيعة وانعكاساتها على حياة الأفراد الذين ينعمون بها.

٢- جوانب إنتاجه الدرامى Aspectos de su teatro :

ليست هناك مشكلة تصعب على الحل المرضى مثل تلك التى تطرحها الحاجة إلى تقديم الإنتاج الدرامى الهائل للوبى دى بيجا بالتزام منهجى إلى حد ما.

كيف لنا مسبقا أن ننظم هذه الغابة المسرحية الهائلة والمتشابكة دون أن نترك خارجها أى جانب من الجوانب الهامة؟ إنه لمن المستحيل أن نلجأ، كما حدث ذلك بالنسبة للمسرح الإليزابيثى الإنجليزى أو المسرح الفرنسى، إلى التنظيم المريح للأجناس الدرامية الكلاسيكية؛ إذ أنه كما نعلم تمثل الإطاحة بالأجناس الدرامية الخط التعريفى خارجيا، للمسرح الإسبانى. منذ مييننديث بيلايو جرت العادة على تبنى التصنيف الموضوعى كقاعدة لدراسة أعمال لوبى دى بيجا، وهكذا يتم تصنيف الأعمال فى مجموعات وفقا للموضوعات والدوافع أو المضمون، ولكن هذا التصنيف ليس بالأفضل، رغم أنه الوحيد، ويؤدى بدوره إلى ظهور مشاكل عديدة، حيث يجمع فى تصنيف واحد أعمالا غير متشابهة فى بنيتها، وعلى جانب آخر، فإن هذا التصنيف الخارجى المحصن، يحول دراسة الأعمال الدرامية إلى ما يشبه المجلة المفعمة بالعناوين التى تثقل كاهل القارئ، وإذا ما أخذنا فى الحسبان ، فى نفس الوقت، أن لوبى دى بيجا يهتم بمعالجة نفس الموضوع وفقا لأساليب درامية متنوعة أو من خلال وجهات نظر تختلف من عمل إلى آخر، وكذلك من فصل إلى آخر داخل العمل نفسه، فسوف يكون هناك أمل فى حل المشكلة المتعلقة بتصنيف تلك الأعمال على أساس علمى حقيقى مع هذه الاستثناءات كلها، فما لا شك فيه أن التصنيف الذى أسس له مييننديث بيلايو يقدم لنا، بكل ما فيه من عيوب، نوعا من البانوراما لمسرح لوبى دى بيجا، وبما أن المعيار الذى تبنيناه فى هذا الكتاب منذ البداية يقوم أساسا على قاعدة انتقائية وليست تراكمية، فسوف نجمع الأعمال الممثلة لأبرز جوانب مسرح لوبى حول العديد من الأنوية، وكل نواة من هذه الأنوية سيتم تحديدها عبر نظام من القوى أو المبادىء القائمة فى ساحة النزال، ومن الآن نلفت النظر إلى أنه لا يهمنا أن نقيم تصنيفا معينا،

ولكن ما يهمنا حقا هنا، على العكس، هو أن نقدم بأكثر الطرق حيوية، عبر مجموعة من أعمال لوبي، أفضل ما يشتمل عليه العالم الدرامى لكاتبنا، وحتى نصدر إلى اختيار أعمال لوبي لم نلجأ فقط إلى الاستناد على رأينا الجمالي، وإنما على وجه الخصوص على ذلك التراث النقدى الذى لا ينكر، والذى، فى ثرائه بالأعمال والأيام، أصبح من خلال معايير وتقديرات متعددة يمثل بشكل وحدوى داخل الإطار الجغرافى الواسع لمسرح لوبى دى بيجا، الإشارات التى تحدد القيم العليا داخله، واليوم نجد أن كل النقاد الإسبان والأجانب يعلنون تميز مجموعة من الأعمال، هى هى دائما فى نفس الأعمال، لها عناوين تبدو ظاهرة فى كل الدراسات، سواء أكانت ذات موضوع واحد أم لا، حول مسرح لوبى دى بيجا لا علينا أن ننسى ذلك الذى تكرر مرارا وتكرارا: حتى فى أسوأ الأعمال التى كتبها لوبى نجد دائما مشهدا طيبا تشع منه عبقريته، هذا أمر أكيد، ولكننا نرد السقوط فى دائرة التظاهر بالورع التى سقط فيها العديد من النقاد الذين، بانقيادهم بحبهم للوبى، يغفرون له كل شيء، ولديهم فى نفس الوقت تبرير لكل شيء، بالتحديد، فإن مثل هذا التقلب الورع فى اتخاذ رأى محدد، والذى نراه مفرطا للغاية، قد أضر أكثر مما نفع المعرفة الحقه بلوبى دى بيجا، الذى لا يقرأ له الجمهور الحالى، نظرا لعدم وجود طبعة شعبية لأعماله، لا نطالب بأن تضم بين جنباتها أعمالا كثيرة، وإنما أفضل هذه الأعمال عشرين أو ثلاثين - ففيها الكفاية - والتى يمكن من خلال قياس عبقريته ككاتب درامى، وتمثل بدورها أفضل الأجناس الدرامية التى مارس كتابتها، بداية بالمأساة اليونانية والتراجيكوميديا، وانتهاء بالكوميديا بمعناها الدقيق، فى أى من أشكالها الموضوعية المختلفة.

دراما السلطة الظالمة Dramas del poder injusto :

هناك عدد كبير من الأعمال الدرامية للوبى دى بيجا تعالج الاستخدام غير العادل للنفوذ من قبل صاحب النفوذ والسلطان، والذى من الممكن أن يكون أحد النبلاء أو الملك نفسه، وكمثال للحالة الأولى :

(أ) هناك ثلاثة أعمال رئيسية : الملك أفضل حاكم El major al calde, el rey، وبريبانيث وحاكم أوكانيا Peribániz y el comendador de Ocana ، وفوينتى أويخيونا Fuenteovejuna .

أما الحالة الثانية فتتمثل فى :

(ب) دوق بيسيو El duque de Viseo ونجمة أشبيلية La estrella de Sevilla .

(أ) حين يقوم أحد النبلاء بممارسة ظالمة للسلطة والنفوذ، فإن البطل المنافس له غالبا ما يكون قرويا Villano، أحد رجالات القرية الذى، باندفاعه متأثرا بوعيه لقضية الشرف، الكامن فى نفس الوقت فى الشعور بكرامته الشخصية والأمن الذى يهبه إياه ماله من نسب عريق ودم طاهر، لم يلوث بعد، وذلك لأنه ما زال يمثل عضوا داخل طبقة «المسيحيين القدماء» ، فيحضر أمام الملك طلبا للعدالة، حتى يقوم هذا الأخير بإنزال العقوبة بصاحب النفوذ، الذى لم يعرف كيف يستخدم سلطته بما يتناسب مع الحق والعدل، وإما لكى يؤيد الانتقام الذى اقترفه ذلك القروى بيديه، فى هذه الأحوال يلعب الملك دائما دور القاضى الأعلى، ويأتى حكمه كالصاعقة على رأس صاحب النفوذ وفى صالح قضية القروى. الملكية والقرية (الممثلة لعامة الشعب) يكونان جبهة متكاتفة ووحدة منسجمة، ذات مغزى سياسى ودينى على حد سواء، على الرغم من أننا نجهل التاريخ الدقيق للأعمال الثلاثة الأولى، فمن المحتمل أنها قد أتت مكتوبة على هذا النحو من الترتيب: بيريبانيث وحاكم أوكانيا (١٦١٠؟) فوينتى أوبيخونا (١٦١٢؟ - ١٦١٤؟) والملك أفضل حاكم (١٦٢٠ - ١٦٢٣) لتكن دراستنا لها بهذا الترتيب، على الرغم من أن المتبع أن تبدأ الدّراسات بالملك أفضل حاكم ، وتنتهى بفوينتى أوبيخونا[١٧].

بيريبانيث وحاكم أوكانيا :

يبدأ العمل وسط جو من السعادة الغامرة التى تلف إحدى حفلات العرس، بيريبانيث أحد مزارعى أوكانيا، رجل ثرى وشريف يتزوج من الجميلة كاسيلدا Casilda قروية مثله، وهاهم أهالى القرية يحتفلون بهذه المناسبة، يرقصون ويغنون الأغانى السعيدة، يسود جو من السلام والانسجام، ومن بين هذه البيئة الريفية تنبعث الأشعار الكثيفة القوية، حيث تسير الحياة ملتصقة التصاقا وثيقا بالحقول الريفية، وبيريبانيث وكاسيلدا منغمسين فى حبهما، يشعران بأنهما ثريان بنفسيهما، سعيدان بوضعهما الذى لا يرضيان عنه بديلا، وبيريبانيث صاحب الأصل العريق يحظى بتقدير أهالى قريته:

إن بيريبانيث، مزارع أوكانيا،
مسيحى قديم، وثرى، رجل يتمتع
باحترام كبير وسط أقرانه،

وهم إذا ما أرادوا الرفعة الآن،
فى هذه القرية، يتبعون اسمه
كل أولئك الذين يخرجون إلى الحقل بمحاريثهم،
فهو، رغم أنه قروى، يتمتع بعظيم الشرف.

إذن، فلسنا أمام بيريبانيث القروى بكل بساطة، أىّ قروى، وإنما أمام رجل يتمتع بصفة استثنائية من الناحية الأخلاقية داخل القرية، إلى جواره زوجته كاسيلدا تشع جمالا وتزدان بمالها من فضائل جمة، من أبرزها وفائها لزوجها، إنها نموذج الأنوثة الطبيعية، ومثال للزوجة الكاملة، وعليه فالبطلان الشعبيان هما شخصان يمدهما لوبى دى بيجا بأسمى الفضائل، أما البطل المضاد، حاكم أوكانيا، فيقدمه الكاتب أيضا كمثال للفرسان، ومن بين ما يتحلى به من فضائل تبرز الشجاعة والكرم والمروءة، وكلها فضائل تجعله من الشخصيات العجيبة فى نظر أهالى القرية. جمع الحظ الخالص بينه وبين كاسيلدا، وفى الحقل خَرَّ هذا الحاكم على الأرض على إثر ضربة سددها إليه أحد العجول التى كانت تجرى مهرولة، فتركه فاقد الوعى، تقوم كاسيلدا على رعايته، وحين يعود إلى رشده يقع الحاكم، بعد أن أغرم بجمال كاسيلدا ، فى حبها ، هذه العاطفة المفاجئة التى تسيطرسيطرة كاملة وجامحة على كيانه كله، فتعمى عقله، هى التى جعلت تحركاته تتوجه نحو هدف واحد هو: امتلاك كاسيلدا، ولأجل تحقيق هدفه يحاول أن يكسب الزوج فى صفه، فيلزمه ببعض الأفضال التى يقدمها إليه بغرض أن يغمض عينه عن شرفه، وذات ليلة انتهز غيبة الزوج عن بيته وحضر إلى بيت كاسيلدا التى ردته على أعقابه بعد أن أيقظت الحصّادين، وهنا لا نجد حاكم أو كانيا يتصرف كسيد ، وإنما كرجل مغرم، وحين يرى نفسه مرفوضا من هذا الجانب الأخير يستشيط غضبا ويحلف بينه وبين نفسه بأنه :

حتى لو أنفقت كل ثروتى
وشرفى وعرضى وحياتى،
لابد من أكسر ما بك من شمم،
لابد من أن أهزم ثورتك.

هنا نجد أن الحاكم يتحرك بوازع من الحب، أى الرغبة التى لم تنطفىء والغرور المجروح، فيتأثر بكل ذلك سلوكه، يبدأ الحاكم فى انتهاز فرصة أمر فيها الملك بأن يخرج مجموعتين عسكريتين من المزارعين، فيبعد بيريبانيث عن القرية بعد أن عينه قائدا لمجموعة منهما ، وقلّده هو شخصيا سيف الفروسية، وفى الليل يتمكن الحاكم من الوصول إلى كاسيلدا، التى ما زال يقول لها:

أتيتك
عبدا ، رغم أنى سيِّد.

تتأهب كاسيلدا للدفاع عن نفسها : هل سيغتصبها الحاكم؟ وهنا نجد بيريبانيث، الذى رحل والشكوك تملؤه، ثم عاد على عجل إلى بيته، الذى دخل إليه عن طريق منزل أحد الجيران – قد اختبأ، وها هو يخرج من مخبئه ويصيب الحاكم بجروح مميتة، وقبل أن تبلغ روحه الحلقوم يعترف بأن بيريبانيث قد قتله عن حق، ويقول أكثر من ذلك:

إنه ليس قرويًا بل فارسا،
حيث قلدته السيف
بزينته المذهَّبة،
وما أخطأ فى استخدام..

هذا الصراع الذى صوره لوبى دى بيجا لا يعد، فى أى شكل، صراعا اجتماعيا؛ إذ أنه ما نجد الأبطال، فى أى لحظة، يتحركون بدافع من وعى يذكر بالطبقة الاجتماعية التى ينتمون إليها، فكل واحد منهم يمثل نفسه كفرد من أفراد المجتمع، والمسئولية الناجمة عن الأعمال التى يقترفها كل فرد تلقى على الأشخاص لا على وضعها. لوبى الذى تعود إعلاء القيم الفردية يعقد مواجهة بين أحد رجالات القرية وآخر من أصحاب النفوذ، ثم يتركهما فى حرية كاملة يعرب كل منهما بما يقترفه من أعمال عن قدر ما يتمتع به من قيم وشجاعة شخصية. إن الخطأ الذى اقترفه صاحب النفوذ يكمن ، فى المقام الأخير ، فى تقديمه للرغبة الشخصية على الواجب الذى يفرضه عليه نفوذه ، ومع ذلك فإن الندم والتوبة الصادرين عن الحاكم الذى يعفو عن بيريبانيث، يعملان على

إرجاع النظام المكسور إلى حالته الأولى، هكذا يكتسب الصراع فى الساعة قبل الأخيرة بعدا أخلاقيا.

أما الملك الذى تصل إلى أسماعه أخبار تلك الحادثة، فتثور ثورته ويطرح ثمنا لمن يقدم له رأس بيريبانيث، بالنسبة للملك يعتبر بيريبانيث رجلا قرويا تجرأ على قتل أحد النبلاء، وفقط عندما يمثل بيريبانيث أمامه، وفى لغة تنم عن وعيه بكرامته الشخصية، يحكى له ما حدث، يحكم ببراءته. إن الأصل الذى تنطلق منه عدالة الملك هنا لا علاقة له بالناحية الاجتماعية، وإنما الأخلاقية، ولكن النتيجة النهائية هى أن الملك قد حكم بالعدل فى قضية القروى، رغم أنه يجرؤ على أن يخفى اندهاشه بأنه:

... مزارع بسيط
يقدر شرفه عظيم التقدير.

فوينتى أوبيخونا Fuenteovejuna :

فيرنان جوميث حاكم عسكرى تابع لسلاح كالاترابا، سيد فوينتى أوبيخونا، اشتهر بين أقرانه بالشجاعة فى استخدام السلاح والإباحية بين النساء، كان نصيرا لخوانا لابيلترانيخا فى حصولها على عرش البرتغال، يبدأ مشوارا من الكفاح فى مواجهة أنصار الكاثوليكيين، وبعد الاستيلاء على مدينة ثيودادريال، يعود مرة أخرى إلى فوينتى أوبيخونا، القرية التى تقع فى حوزته والتى اختارها لإقامته، واستقبلته القرية بالهتافات. هذا الحاكم، الذى ظل يطارد على مدى أكثر من شهر لاورينثيا Laurencia الفلاحة الجميلة ابنة العمدة، بدأ سلسلة من البحث عنها حتى يغتصبها. فروندوسو Frondoso فلاح، خطيب لاورينثيا، يهدده بقوس فولاذية، يحلف فيرنان جوميث بأن ينتقم، وفى الاجتماع الذى يعقده مجلس القرية الذى يكون الفلاحون أعضاءه، ويشعرون بالإهانة من جراء سلوك الحاكم، يرجونه بأن يتصرف تصرف الأسياد، وألا يلطخ شرفهم، هنا يسخر الحاكم منهم؛ حيث يراهم كقرويين أناسا لا شرف لهم، وقبل أن يرحل من جديد إلى الحرب يرتكب حماقة جديدة: يسلم خاثينتا Jacinta إحدى بنات القرية لجنوده حتى يغتصبونها، ويأمر بجلد مينجو الفلاح البسيط الذى خرج يدافع عن الفتاة، وما إن رحل الحاكم حتى استعادت قرية فوينتى أوبيخونا أنفاسها وانتهزت فرصة غيابه حتى تحتفل بعرس لاورينثيا وفروندوسو،

ووسط هذه السعادة الغامرة يحضر الحكام، يأمر بسجن فروندوسو ويحمل لاورينثيا معه، وهنا بادرت القرية بالاجتماع فى مجلسها لتناقش، فى ثورة، ما الذى عليها أن تفعله إزاء هذا الموقف، يقترحون أشياء عديدة لحل هذا الموقف: اللجوء لحماية الملكيين الكاثوليكيين أو هجر المدينة أو قتل الحاكم :

لنشهر السلاح فى وجه السيد.

هكذا يرد واحد منهم . لم يتمكن ممثلو الشعب من التوصل إلى اتفاق، وها هى لاورينثيا، بملابسها الممزقة بعد أن عاملها الحاكم بكل قسوة وفظاظة، تصل إلى الصالة وفى لغة تجعل العاطفة تدوى تسب الرجال وتحثهم على الانتقام، و هكذا نرى الشرارة التى كانت غائبة لإلهاب غضب الجماهير تشتعل فى نفوسهم جميعا، هنا يخرج المجتمعون صائحين: «تحيا إيسابيل وفيرناندو والموت للخونة» «فوينتى أوبيخونا، الموت للخونة!» ثم يهجمون على بيت الحاكم فيقتلونه ، وبعد ذلك حين تم تنفيذ الانتقام نرى الشعب الذى عرف كيف يتخلص من الطاغية بنفسه يتوصل إلى اتفاق لكى يعلن أنه المذنب الجمعى المسئول عن الاغتيال أمام عدالة الملك، وحيث تصل العدالة الملكية تحكم بتعذيب الجميع حتى يعترفوا بقاتل الحاكم، إلا أنهم جميعا رجالا ونساء وأطفالاً وشيوخا يردون قائلين: «فوينتى أو بيخونا» ، وفى المشهد الأخير نجد الشعب أمام الملك يلوذ بعدالته ورحمته ويعلن براءته، الأمر الذى يرد عليه الملك قائلا:

بما أنه لا يمكن التحقق
كتابيًا من القضية
رغم فداحة الجريمة
فلابد من العفو.

لنبرز هنا الأحداث التالية :

١- إن صاحب النفوذ يقدم لنا فى هذه الدراما عبر تراكم من الملامح السلبية بصورة منهجية، أما القاعدة الأساسية التى تبنى عليها شخصيته، مثلما نلحظ ذلك بوضوح فى المشهد الأول فى أول كلمات ينطق بها الحاكم، هى الغطرسة فى كل مناحى الحياة، نرى بوضوح منذ البداية، التناقض بن المنصب والفضيلة بين الاسم والسلوك الشخصى ، أى بين السلطان والضمير.

٢ – وكذلك فمنذ البداية نلحظ هناك (فى المشهد الثالث) موقفين لأبناء القرية، يمثلهما لاورينثيا وباسكولا على الترتيب، أما لاورينثيا فتقف بثبات فى مواجهة الحاكم، وباسكولا ترى أنه من المستحيل الوقوف فى طريق سلطة الحاكم، هذان الموقفان لهما معنى دقيقا: النفوذ الذى يتمتع به الحاكم يمثل عبئًا ثقيلا على كاهل الأفراد ومصائرهم. هل بإمكان هذا الجمع من الأفراد أن يتمرد فى وجهه، أم أنه سيستسلم تماما؟ بداية من هذا المشهد نرى الصراع قائما، هذان الموقفان يستمران حتى نهاية الحدث تقريبا، والذى يسود منه الموقف الأول.

٣– إن انتقام الشعب باعتباره بطلا جمعيًا لا يكمن فى مبدأ الحرية، وإنما فى مبدأ العدالة، وتأتى الثورة الشعبية وتمرد الشعب ناجمين عن الحاجة إلى العدالة، ولهذا فإن الشعب يلجأ إلى الله ثم إلى الملك، إلى العدالة الإلهية ثم إلى العدالة الملكية التى تمثل العدالة الإلهية فى الأرض، أما الحرية فهى نتيجة للعدالة، وليس العكس، العدالة هى التى تدعم قواعد الحرية، ومهمة السلطة تكمن فى إدارة العدالة، وحين تلعب دورها بهذه الطريقة يصبح الشعب صاحب حق، وهذا هو ما يعالجه لوبى دى بيجا دراميا – فى إدارتها بنفسه. وعلى مدى الدراما نجد الشعب يتهم الحاكم بالظلم، وحين يُقْدِم استيبان Esteban، الذى تحول إلى ذراع بسيطة للعدالة الشعبية ، على قتله ، يقـول :

ذُق الموت أيها الحاكم الخائن !

الخائن لماذا؟ لأنــه خـان فى الحقيقـة جوهر السلطـان الـذى خَوَّله: العدالة . أما الشعب الذى تحققت رغبته فى العدل، فقد أصبح على استعداد لتلقى العقوبة التى يقررها الملك، هذا بالإضافة إلى الموت إذا ما دعت الضرورة لذلك، بالنسبة للملك ، فإن الشعب قد ارتكب جريمة، جريمة لا يمكن أن تترك بدون عقوبة، وهذه الكلمات التى ينهى بها الملك الدراما تأتى ذات دلالة واضحة فى ذاتها:

بما أنه لا يمكن التحقق
كتابيا من القضية
رغم فداحة الجريمة
فلابد من العفو .

٤- فى مشهد التعذيب اختار لوبى دى بيجا ممثلين عن الشعب هم: عجوز، وطفل وامرأة ومينجو Mengo الرجل البدين والجبان، أى أنه قد وقع اختياره على أكثر الأفراد ضعفا، هذا الاختيار يضع بطولة الشعب فى أعلى درجات القوة، وهذه البطولة هى ، فى النهاية ، التى تنقذه، وإذا ما نظرنا إلى بنية الدراما، فسوف نجد أن أفضل ما أصاب فيه المؤلف ينحصر بالتحديد فى هذا التواصل بين مشاهد الانتقام والتعذيب، وهكذا فإن الشعب الذى اتحد من أجل الانتقام يصبح على وعى بهذا الاتحاد فى مشهد التعذيب، هذا التعذيب لا الانتقام هو الذى يحدد أسمى درجات بطولة هذا الشعب، أما الانتقام - وهذا ما شاهدناه - فيشكل فى عرف الملك نوعا من الجريمة، البطولة كانت هى منقذه من العقاب ولوبى رجل زمانه حتى النخاع، ولم يتمكن من كتابة دراما حرية الشعب، وإنما دراما البطولة الشعبية.

الملك أفضل حاكم El mejor alcalde, el rey :

يبدأ العمل بتقديم ملىء بالغنائية النظيفة والبراقة للحب الذى يجمع بين سانشو وإلبيرا، اثنين من شباب الريف الشرفاء يجمع بينهما غرام خالص وتجرى بينهما مناجاة غرامية فوق خلفية من منظر طبيعى جليقى، يسود انسجام شديد بين قلبى العاشقين والطبيعة التى يعيشان فيها، نونيو Nuno والد إلبيرا رجل وقور مكرم من رجالات الريف ويعطى ضوءاً أخضر للاحتفال بالزواج، وينصح سانشو بأن يخطر سيده دون تيو بما عزم عليه، حتى يشرفه ويعطيه من عطاياه، وهكذا يقوم دون تيو ، الشريف صاحب النفوذ الذى فى عزلته داخل إقطاعيته يعيش مستسلما لممارسة الصيد ، باعتباره نشاطا خاصا به وبالطبقة التى ينتمى إليها - بإجزال العطاء الكريم لسانشو متخذا قراره بحضور حفلة الزواج، ولكن بمجرد أن يرى إلبيرا حتى تدب فيه عاطفة مفاجئة نحوها ورغبة فى امتلاكها، وحتى هذا الموقف نجد تشابها فى الحدث الدرامى بصورة كاملة تقريبا بين هذا العمل وبيريبانيث وحاكم أوكانيا ، ولكن بداية من هذه اللحظة تبدأ الشخصيات فى لعب أدوارها بطريقة مغايرة : دون تيو ، الأكثر بذاءة من حاكم أوكانيا، يأمر باختطاف إلبيرا وحملها إلى بيته، أما سانشو الذى يصحبه نونيو فيطلب من دون تيّو أن يجعل العدالة تأخذ مجراها دون أن يتجرأ على اتهامه بالاختطاف، وهنا يكذب عليه دون تيو، وما أن افتضح أمر كذبته حتى استشاط غضبا وأمر بقتل هؤلاء الفلاحين بالعصىّ، يخرج سانشو إلى ليون حيث يتواجد الملك ، ليطلب

عدالته. إن بيريبانيث وشعب فوينتى أو بيخونا قد تجرأ على عمل شىء يفوق ما فعله سانشو. سانشو يعلم أنه إذا ما ظل قابعا فى القرية فلن يحصل على شىء ، وهنا نرى أن نفوذ دون تيو يأتى أكثر ثقلا من نفوذ الحاكمين. إن لوبى يقيم هنا علاقة مشتركة بين الشعب، وطبقة النبلاء وفقا لمعادلة الفقير/ صاحب النفوذ، والفقير لا حيلة له وحده إزاء سطوة صاحب النفوذ، تبدو على الفقير التبعية والعجز المطلقين، ولم يعد أمامه إلا مخرج واحد فقط: المثول أمام عدالة الملك ، يأتى تعظيم الملك فى هذه الدراما بصورة مفرطة، بالمقارنة مع الملكين السابقين، يقوم العاهل الملكى، فى الواقع، بالسماع لشكوى القروى الذى، مثله فى ذلك مثل بيريبانيث، ليس كأى قروى آخر، يمثل سانشو أمام الملك قائلا :

سيدى، إنى رجل شريف
رغم ما بى من فقر.

وها هو دون تيّو يشترك، فى نفس الوقت، مع طبيعة حاكم أوكانيا وحاكم «فوينتى أو بيخونا»، يبين ذلك هذه الكلمات التى أتت على لسان سانشو فى وضوح تام:

أطلب قصاصا ممن
استغل النفوذ الموكل إليه،
فسلب منى زوجى ،
وسيسلب حياتى أيضا،
إذا لم يلق جزاءه.

ثم يضيف قائلاً :

إنه يضع القوانين ويلغيها ؛
هذا حال الشرفاء المتعجرفين
البعيدين عن القوانين.

يسلمه الملك رسالة يقدمها إلى دون تيو، إلا أن هذا الأخير يرفض الامتثال للأوامر الملكية، هنا، ومنذ هذه اللحظة، يكتسب الحدث معنى غير قائم فى العملين

الدراميين الآخرين ، فدون تيو لا يعد مذنبا فقط لكونه أساء استخدام نفوذه، ولكنه يعد مذنبا بما اقترفه من عصيان لأوامر الملك، هذا العصيان، وليس فقط إساءة استخدام النفوذ، هو الذى حرك الملك ليقيم العدالة بنفسه، وسوف تكون عدالة مهيبة، أما إلبيرا فى تلك الأثناء فقد وقعت فريسة لنزوات دون تيو، وها هو الملك بعد أن زوج الفلاحة المهانة فى شرفها لذلك النبيل ملزما إياه بإعطائها نصف ثروته كعطية، يأمر بقطع رقبته، وأما إلبيرا النبيلة الثرية فقد أصبح بإمكانها الزواج من سانشو.

(ب) يأتى تعظيم الملكية المثالية وإعلاء السلطة الملكية كحقيقة عاشها الشعب وكعقيدة اعتقدها إزاء تلك الملكية المطلقة، حيث الملك، الذى يمثل التجسيد الفردى للدولة، وأمين السلطة العليا، يقبع فى مكانه بعيدة عن الخير والشر. لوبى الذى أبدع مسرحا قوميا أحد مبادئه يتمثل فى الوفاء للملك فوق كل قاعدة أخلاقية، وحتى ضد كل ضمير فردى، يصبح رجلا من رجالات عصره المتأصلين، ككاتب درامى، لم يسمح لنفسه بمعالجة أى نوع من مواقف الاحتجاج، وإنما كتب أعماله الدرامية من خلال موقف محافظ للغاية ، وهذا يعنى أن المسرح الكلاسيكى الإسبانى قد تصرف دائما إزاء موضوع الملك وفقا لنظام أيديولوجى لا يتبدل، وبدون أن يسمح لنفسه بأى تناقض أو تحفظ من أى نوع. فى أعمال لوبى دى بيجا نرى سلسلة كبيرة وممتدة من الملوك لها نمطية تتوافق مع فكرة الأمير الكامل : فهم أنصار العدالة والطيبة، وحماة ومنبع الشرف لأتباعهم، مهتمون بسعادة هؤلاء الأتباع هم ظل الله فى الأرض، رحماء بالأبرياء أشداء على المتعجرفين ، متحكمون فى عواطفهم.. إلخ أو قد حدث ذات مرة فى هذا المسرح أن تصرف الملك بمالا يتوافق مع صورته المثالية، أو ظهر على هيئة لا يمثل فيها دور الملك المثالى كاملا؟ نعم بالطبع هناك سلسلة من الأعمال الدرامية القليلة التى أظهرت الملك فوق خشبة المسرح فى صورة مَنْ يتصرف بشكل يخالف هذه المثالية الملكية، ويسئ استخدام نفوذه، وذلك لأنه، فى بعض الأحيان، تتسلط ذاتيته كإنسان على دوره كملك، فى مثل هذه الأحوال يتسبب سلوك الملك فى مأساة تابعه وحتى موته، ومع ذلك لا أحد يتهم الملك، ولا حتى ضحاياه، كلهم يصمتون ويقبلون، كلهم يلتزمون الصمت ويمتثلون، أو «بالأحرى، أن القبول

والامتثال يأتيان مصحوبين بالتصريح العلنى بحق الملك فى أن يفعل ما يحلو له، وما يرغب فيه على الرغم من أن هذه الإرادة وتلك الرغبة مناقضة لقانون الله والناس.

ومع ذلك، ونحن منشغلون حقا بالكبح المطلق للضمير الفردى أمام السلطة السياسية، ليس هنا إلا أن نتساءل: أمن الممكن مثل هذا الخضوع المطلق لضمير الكاتب؟ ألا تشتمل هذه الأعمال الدرامية التى عالجت موضوع السلطة الظالمة فى الوقت الذى تتجسد فيه هذه السلطة فى شخص الملك على أمر مغاير؟ هل اللغة المستخدمة من قبل الشخصيات هى نفس لغة الكاتب؟ وإذا ما كان الأمر كذلك، فلماذا كتب هذه الأعمال الدرامية التى لا تظهر فيها شخصية الملك فى صفحة بيضاء ناصعة؟ وها هو فوسلير Vosselr فى مؤلفه لوبى دى بيجا وعصره Lope de Vega y su tiempo كتب يصف الرهبة من شخص الملك، وأنه دائما ما كان يظهر فى صورة قوة من قوى الطبيعة[١٨].

لنرقب الآن ماذا يجرى على صفحات المأساة، التى لم تُقوَّم حتى الآن كما يجب، مأساة دوق بيسيو El Duque de Viseo (١٦٠٨ - ١٦٠٩)[١٩].

هذه هى بنية الحدث: يأمر ملك البرتغال دون خوان الثانى الذى أبدى اهتماما كبيرا بأمن العرش، وجريا وراء وشاية وشى له بها محسوبيه وأمين سره، بقتل دوق جيما رانس، دون أى دليل موضوعى على إدانته، ثم يغتال بيديه رجلا بريئا آخر هو دوق بيسيو أخو الملكة والرجل المحبوب من قبل الشعب، وها هى الضحايا نفسها التى تعلم أنها بريئة، والتى إذا ما حدث ذات يوم أن تهمس بالغلظة التى عليها الملك، تجذم بل وتحسم الأمر قائلة :

هذه رغبة الملك، هذا أمر الملك،
الطاعة للملك.

وحين يتم اغتيالهم لا نجد صوتا واحدا يرتفع معلنا اتهامه للملك، فى هذه المأساة لا يلجأ الملك إلى القتل بسبب عاطفة ألمت به، وإنما بسبب خوفه من ضياع الملك والنفوذ- النفوذ الذى لا يهدده أحد- والحاجة إلى الشعور بالأمان.

هنا نجد أن لوبى دى بيجا قد استوحى عمله ، كما برهن على ذلك مينديث بيلايو، من تاريخ الملك دون خوان La Crónica del rey don Juan ، التاريخ ، الذى يقف فى صف الملك ، أوضح أن دوق جيمارانس (أو دوق براجانثا، كما ظهر فى التاريخ) ودوق بيسيو قد أذنبا بتآمرهما على الملك، ولهذا فمن الناحية التاريخية أصبحت لدى الملك الأسباب السياسية للقتل، أما الشعر الشعبى فقد أظهر الضحايا فى صورة الأبرياء، ولوبى حين أقام بنية عمله تبنَّى نفس الموقف ، وهكذا ، بدل أن يكتب عملاً دراميًا يقوم فيه الملك بقتل رجلين بجرائم سياسية واقعية ، يكتب عملا آخر يقتل فيه الملك رجلين بريئين، أى أن الكاتب خلال العملية الإبداعية حين يبنى الحدث ويختار أن يكون الضحايا من الأبرياء، غير المذنبين، فى الوقت الذى كان بإمكانه أن يفعل تحديدا عكس ذلك يعلن لنا عن موقفه، فى هذا الموقف الأولى والأساسى الذى يؤصل للدراما، وفى الحدث المعروض، وليس فقط فى كلمات الشخصيات، يوجد الصوت الأعمق لضمير الكاتب لوبى دى بيجا، ما من شخصية تتهم الملك، لكن على وجه التحديد يأتى هذا الصمت الكلى من قبل الشخصيات بمثابة عنصر الالتهام، حيث لا يجب أن ننسى أن الحكم الأخير والنهائى على الحدث المعيش على خشبة المسرح لا يرجع فى شىء إلى الشخصيات، وإنما مَرَدُّه إلى المتفرج الذى يعلم براءة الضحايا.

من السذاجة أن نُماهى بين الكلمة الصادرة عن الشخصيات والكلمة التى يستخدمها الكاتب، متناسين أن هذا الأخير لا يخلق فقط لغة الشخصية، وإنما الحدث، وعلى كليهما يقوم العالم الدرامى لكل عمل من الأعمال، وأن هذا العالم – البنية الكلية– وليس فقط الكلمة أو الحدث، هو الذى يفرض نفسه على المتفرج، وإذا ما أخذنا ذلك فى الحسبان، فسوف يكفينا ويجنبنا العديد من الأخطاء النقدية حين نصدر إلى تأويل مسرحنا الكلاسيكى– هذا إلى جانب اتهامات عديدة للكاتب بأنه كان كاتبا إمعة.

نفس التقابل أو عدم التوازن بين الحدث الذى ينطوى على الظلم والكلمة الدالة على الخضوع والرضا من قبل من يعانى ذلك الظلم نجدهما أيضا فى: نجمة أشبيلية La Estrella de Sevilla، وقد نسب هذا العمل إلى لوبى دى بيجا حتى القرن الماضى، إلا أن هناك مجموعة من الكتاب قد رفضت مثل هذا النسب، وإذا ما كان النص الذى بين أيدينا ليس للوبى دى بيجا، فمن المحتمل أنه عمل قد أقيم بناؤه على أساس من عمل آخر مفقود له، وعلى جانب آخر نجد أن إدواردو خوليا مارتينيث، بأدلة وبراهين تبدو لنا ذات ثقل، ينسب أبوة هذا العمل للوبى[٢٠]، وبما أننا نرى أن المشكلة لم تحل بعد

بصـورة نهـائيـة، سـوف نقـوم بدراسـتـها هنـا بين دراما السلطة الظالمة، وها هى بنيـة الحدث :

الملك سـانشو الشجـاع يُستقبل بحماس شديد على أرض أشبيليـة، ويرى هنا سيدة ذات جمال خارق، تتولد فيه العاطفة فجأة ، السيدة، الملقبة بنجمة أشبيلية هى أخت لبوستوس طابيرة ومخطوبة سانشو أورتيث دى لاس روئيلاس التى تحبه ويحبها، بوسـتـوس وسـانشـو صـديقـان، أما أرياس الذى تمكن من رشوة أمة خادمة لإسـتـريا (نجمـة) فيدلف ليلا إلى بيت بوسـتوس طابيرة ظنا منه بأن هذا لن يعود حتى الفجر، ولكن بوسـتـوس يصل فـى هذه اللحظة ويحـول بين الملك والوصـول إلى «إسـتـريا»، وهنا نرى أن بوسـتـوس الذى تعـرف على الملك يتـصنع أنه لا يعـرفه، يتـناقشـان والملك الذى يخـشى أن يفـتـضح أمـره من قبل الخـدم الذين حـضـروا عـلـى إثر سمـاعـهم للأصـوات العـالية ، يفر هـاربا، لقد أحس بالإهانة لأنه يعلم أن بوسـتوس قد كشف حقيقتـه، ورغم ذلك فقد واجهه، وهنا يقرر الانتقام من بوستوس، ولكن سرا حيث لا يوجد سبب للعقاب العلنى ، فـيعـهد بـهذه المهمة إلى سـانشـو أورتيث دى لاس روئيـلاس، جـاهلا أنه خطيب إسـتـريا وصـديق لبـوسـتـوس، يأمـره بقـتل رجل مـذنب لارتكابه جـريمة فـى حق الذات الملكيـة، وهنا يعـد سـانشـو الملك بالوفـاء بأمـره دون أن يدرى من المذنب ، وحين يـعـرف حقيقـة المذنب ، بعد أن وعد الـملك ، يـجد نفسـه أمـام معضـلة مـأسـاوية: طـاعة الملك أو إنقاذ الصديق، الوفاء بما يراه واجبه أو بما يراه رغبته وإرادته، يدفعه مفهومـه للشرف والطاعـة إلى اتخـاذ قرار بقتل بوسـتـوس، يحكم عليـه قضـاة المدينة بالموت ضـد رغـبـة الملك، والملك الذى صـمت عن التـصـريح بـأنه المسـئـول عن قـتل بوسـتـوس يعـتـرف فى النهاية بأنه هو الذى أصـدر الأمر بقتله، يرفض سانشـو وإستريا ، الثابتين على مـا بينهما من غرام، أن تجمع بينهمـا رابطة الزواج، مـا من شـخص واحد يعلن اتهامـه للملك، أو يلقى باللوم عليه ، لا أحد منهم تظهر عليه علامات الاحتجاج أو النقد، وحين يعلن الملك بأنه كان سبب وفاة بوستوس، يصبح التعليق الوحيد هو ما يلى :

هكذا
أنصفت أشبيلية؛
فبما أن جلالتكم أمرتم بقتله،
فما من شك فى تضامنها معكم.

ولا حتى إستريًا أخت القتيل بأمر من الملك تقدم شكاية تذكر، وسانشو وإستريًا يفترقان بعد رفضهما للحب والسعادة، وبونما ضغينة تذكر تجاه الملك، والوحيد الذى تجرأ على مواجهة الملك تحديداً، هو بوستوس المتوفى، إلا أنه تصنع وقتها أنه لا يعرف بأنه الملك فى كلماته، نجد بما لا يدع مجالا للشك، هجاء وسخرية مأساوية مغلفة بدرس تعليمى عن معنى كون الشخص ملكا:

الملك هو مانح الشرف

أما أنت فقد سلبتنى إياه ...

وما يستحق أن يكون ملكا

من يدوس خواص الآخرين ...

والشخصيات، بما فيها الضحايا، التى دمر الملك حياتها، لا تبدى احتجاجا يذكر! وماذا عن الكاتب؟ على ما يبدو فهو الآخر لا يبدى احتجاجا، ومع ذلك فهناك أمر ظاهر وجلىّ: صدور الأعمال الظالمة عن الملك. ما هو الشىء الحتمى فى ضمير الكاتب: الأعمال الظالمة التى حوّلها إلى دراما، إلى عمل مسرحى، أم الكلمة الصادرة عن الشخصيات؟ إذ هناك أمر لا يجب أن يمر علينا مرور الكرام: تلك الكلمات المذكورة : بما أن جلالتكم أمرتم بقتله . فما من شك فى تضامنها معكم آنفًا .

هذه الكلمات يقولها أحد شخصيات الدراما، ولكن يسمعها ليس فقط الحاضرون من الشخصيات الأخرى، وإنما الجمهور، الذى يعلم حقا؛ لأنه من حضر تطور الحدث الدرامى، أن بوستوس طابيرة لم يكن متضامنا مع الملك ولم يمنحه هذا الحق . بالطبع فمن المغامرة التأكيد مائة فى المائة على نوعية الإحساس الذى شعر به الجمهور، ولكن من المشروع أن نزعم بأن المتفرج لم يفت عليه من الناحية العاطفية، ذلك التباين بين الحدث والكلمة، أبإمكاننا التأكيد على أن مثل هذا الأمر قد فات الكاتب؟ أنا لا أعتقد ذلك.

بالنظر إلى هذه الدراما بهذه الصورة، نجدها فى زماننا - اليوم - تمثل حداثة كبيرة، وذلك إذا ما ألبسنا الشخصيات والحدث لباسنا. من ذا الذى لا يتعرف فيها على السلطان الظالم، وفى لغة الشخصيات على لغة ذلك الرجل الذى يقبل كل شىء ولكل شىء عنده تبريره الحاضر؟ ماذا عساه أن يكون رد فعل المشاهد؟ ليجب كل قارىء على هذه التساؤلات.

دراما الشرف Un drama de honor :

فى العملين السابقين أمكن لنا أن نرى الشرف، فى شقه الأكثر عالمية، متفاعلا بحيوية فى بعض الشخصيات الفردية والتكميلية فى مواقف حياتية معينة أو فى الشخصية الجمعية. إن الشرف – الفضيلة، الناجم عن القيمة اللانهائية للشخص، «ميراث النفس»، والذى يتماهى فى أصله ككائن مع الكرامة الشخصية، يحرك بعض الشخصيات من أبناء الشعب أو الشعب كله باعتباره جماعة واحدة، نحو تحقيق الأعمال التى ترفع من شأنهم من الناحية الدرامية إلى مرتبة البطولة، وحين يصبح تركيز الفلاح على ضميره الشريف يتحول، للمرة الأولى فى تاريخ المسرح الأوروبى، إلى بطل بنفس المرتبة الدرامية التى تتمتع بها شخصية صاحب الدم النبيل والميلاد الشريف، البطل الوحيد المقبول حتى هذه اللحظة فى المسرح، وعبر هذا الشعور بالشرف المتعلق بأكثر الأنوية حميمية فى الشخص ، لا يقدم لنا لوبى دى بيجا فقط صورة نبيلة للإنسان، ذات القيمة الروحية العالمية البعيدة كل البعد عن الوضع الاجتماعى ، وإنما صورة جديدة للفرد على الساحة المسرحية، هذه المعالجة الدرامية لقضايا الشرف تعنى، إذن، إعلاء للإنسان أجمع كفرد، أى كشخص وشخصية، ويأتى هذا التناول القوى الذى تكتسبه شخصية الفرد، وشعوره الشخصى بذاته فى تشكيلهما العام كنتيجة لعصر النهضة، وهذا يعنى أن لوبى دى بيجا يعلم جيدا ما يدور فى الفترة التى عاش فيها، إن التصوير الذى قدمه للفرد كان ذلك هو التصور القائم له، وما لم يكن، على النقيض من ذلك، قائما، وأصبح أمرا راديكاليا وغير مسبوق هو– أكرر – التصوير المسرحى لإنسان القرية عند لوبى . فى هذا الإطار نجد أن لوبى باعتباره كاتبا مسرحيا، يبدو أكثر ثورية وتجديدا من شكسبير أو كورنييه. إن بيريبانيث وشعب فوينتى أوبيخونا هم الأبطال الحقيقيون الجدد لمسرح عصر النهضة.

ولكن إلى جانب هذا الشق للشرف، الذى ينظر إلى أكثر جوانب النفس حميمة، يوجد شق آخر، الشق الاجتماعى الذى يجعله تابعا للرأى الآخر، هذا البعد الثانى للشرف «الموجه نحو الأهمية الاجتماعية للرأى» (أميركو كاسترو) يدعمه رجل البلاط، وفرسان الطبقات النبيلة، فقد كانت هنا سلسلة مكثفة من القواعد المحددة والمنظمة لحياة المرء داخل مجتمعه، مثل هذه الأعمال الدرامية تمثل فى فهمها بالنسبة لنا منزلة صعبة المنال، وذلك بسبب نقص صلاحية النظام الأيديولوجى والحساسية الخاصة بما هو اجتماعى يدعم هذه الأعمال الدرامية. «إن قضايا أو حالات الشرف» المعالجة دراميا

فيها والتى، وفقا لرأى لوبى، هى المحرك الأقوى لجميع الأفراد، لا تحرك اليوم أحدا أو أنها تحرك الأفراد ولكن بصورة مختلفة، وحتى يصبح من الممكن تقدير القوة أو الكثافة الدرامية لهذه الأعمال فى أسمى درجاتها لابد لنا أن نقبل، وفقا لما كتبه مينديث بيدال، «المقدمات التى يعنيها الشرف»، المقدمات التى تناولناها بالدراسة فى الجزء الأول من هذا الفصل.

إن لوبى، فى هذا النوع من الأعمال الدرامية التى لا ينشأ الحدث الإنسانى فيها عفويا من ذات الفرد ليس راجعا إلى حاجة داخلية طبيعية فيه، وإنما من مجموعة من القوانين المفروضة عليه من الخارج، رغم قبولها كطبيعة ثانية، يتحرك فى خفة أدنى، أو على الأقل بقدرة أبسط على جعل الصراع والشخصيات حقيقة درامية، وبينما يتطور الحدث فى بيئة حياتية معينة وتتحرك الشخصيات فى مجال المشاعر الطبيعية، وبينما تقوم الشخصيات، بعضها فى مواجهة البعض الآخر، أو بعضها بجانب بعض، ببناء وهدم حيواتها القائمة على كياناتها الحقيقية الراسخة والعادية فى ذاتيتها الفردية المحضة، نجد أن الصراع الدرامى يفرض علينا بقوة الحقيقة، ولكن حيث يصبح الحدث، والعواطف، والشخصيات موضوعة فيما أطلق عليه، «ساحة العيش الاتفاقى»، ويتحول إلى صراع آلى ، هذه الآلية التى تعترى الحدث تحوِّل فى التو الشخصية من شخص درامى إلى شخصية مسرحية، فبدل أن يمثل نفسه هو، يمثل دوره، هذا الدور هو بالتحديد ما يفرضه عليها قانون الشرف ، عليه أن يتصرَّف مثلما ينتظر منه الآخرون، وهنا يصبح بالإمكان أن يتولد موقف درامى هام: الصراع داخل الشخص، بين كيانه كفرد وكيانه الاجتماعى ، بين ما يمثله كشخص وما يجب أن يكون عليه كشخصية ، هنا نجد مواجهة نزاعية بين الحياة الحميمة بكل ما فيها من أحاسيس، وبين المسرح الاجتماعى، بما فيه من كوكبة كبيرة من الأفكار، ودائما ما تنتصر الشخصية التى عليها أن تمثل دورها على مسرح المجتمع على الشخص. لابد من تراجع الإحساس أمام الفكرة، مثل هذه المواقف تأخذ أفضل شكل درامى لها عند كالديرون، رغم وجودها بمسرح لوبى ، ففى الأعمال الدرامية التى كتبها لوبى عن الشرف الزوجى الذى لحق به الأذى، نجد أن انتقام الزوج يأتى مدفوعا بوضع حقيقى واقعى لجريمة الزنا، أما فى الأعمال الدرامية التى كتبها كالديرون فما كان هناك من ضرورة لحالة الزنا الفعلية؛ إذ يكفى مجرد الشك، حيث تظهر الزوجة عند لوبى، باستثناء عمله استيفانيا الجميلة La bella Estefanía، مذنبة، أما عند كالديرون فمن الممكن أن تكون بريئة، وسوف نرى أسباب هذه البراءة .

من بين الأعمال الدرامية التى تناولت الحياة الزوجية على يد لوبى دى بيجا اخترنا واحدًا من أهمها، والذى، بالإضافة إلى ذلك، يعد واحدا من أعظم إبداعات المسرح الإسبانى: عقوبة بلا انتقام El Castigo sin venganza كتبه لوبى عام ١٦٣١، حين بلغ من العمر تسعة وستين عاما، وقليل من أعماله الذى ظهر بهذه الصورة التى كتب بها هذا العمل التراجيدى الرائع، الذى جاء فى صورة بناء درامى جيد، كتبت سطوره بعناية فائقة.

ها هو دوق فيرارا، رجل عاش حياة متحررة يقرر الزواج أخير حتى يسعد أتباعه، يختار كاسندرا Casandra زوجة له، ابنة دوق مانتوا، فيرسل فى طلبها الكونت فيديريكو Federico ابنه الذى غالبا ما شعر بأنه مغبون فى انتظاره ليرث والده الدوق، مما جعله لا يشعر بالارتياح تجاه زوجة أبيه القادمة، وقبل أن يصل إلى مانتو إلى جوار نهر ينقذ سيدة، إنها هى كاسندرا ، فتربط بين الاثنين، الشابين الجميلين، عاطفة الغرام، وبعد الزواج عاد الدوق ليلقى بنفسه فى أحضان غرائزه ونزواته ، تاركا زوجته وحيدة، وهنا تشعر كاسندرا بالإهانة نظرا لسلوك زوجها، وفى الحال تحولت العاطفة الأولية بين كاسندرا وفيديريكو إلى حب حقيقى، وحين يعى الاثنان حقيقة هذا الحب الذى ملك عليهما نفسيهما، يقرر كل منهما الهرب من الآخر، هنا يرحل الدوق إلى روما ليكون فى خدمة البابا أثناء الحرب، وفى هذه الفترة التى غاب فيها الدوق أربعة أشهر عاش فيديريكو إلى جوار كاسندرا بعد أن غلبهما حبهما كعاشقين، يعود الدوق بعد أن تغيرت أخلاقياته، وأبدى ندمه على حياته الإباحية، وتاب منها، وأعلن استعداده لأن يسلم نفسه خالصا لكاسندرا، يقوم مجهول بإبلاغه بما كان بين زوجته وابنه، يفسر الدوق جريمة الزنا هذه بأنها انتقام من السماء لما قدمت يداه من خطايا عديدة، ولكن الشرف يلزمه قتل الاثنين، دونما إعلان للإهانة التى لحقت به، ولا حتى لعملية القتل، إنه لن يقتل هنا لينتقم مثلما يفعل الأزواج ، ولكن لينزل العقاب بصفته رب الأسرة. سوف تعلن قوانين الشرف عن فرحتها لأن دم المذنبين سوف يسيل بعد أن يسفكه الدوق، رغم أن ذلك لن يكون بيده :

... أيتها السماء

لا يُرى شىء فى منزلى اليوم
غير انتقامك وعقابك .

ارفعى الحكم الإلهى،
إنه ليس انتقاما لإهانتى؛
فما بى رغبة فى اللجوء إليه
إهانة لك، والانتقام من الابن
عمل بربرى.
إن هذا ليس إلا
عقوبة منك ناجعة
حتى عن القسوة بالاعتدال.
سأكون أبا لا زوجا،
يحكم بالعدل المقدس،
على خطيئة دون انتقام،
هذا ما تفرضه قوانين
الشرف ، وألا تكون هناك
إذاعة لإهانتى؛
حتى تُطوى فضيحتى.

وعقب هذه الكلمات مباشرة يحكى لنا الدوق كيف أن كاسندرا حين علمت من زوجها افتضاح أمر جريمة الزنا خرت مغشيا عليها، وها هى الآن فى الحجرة المجاورة معصوبة اليدين والرجلين، مغطاة بملاءة، أنفاسها مكتومة، وهنا يخبر ابنه بأن تلك الكومة هى جسد لخائن من فيرارا تآمر على قتله، ثم يأمره بقتله دون أن يكشف وجهه، ينفذ فيديريكو أمر والده وحين خروجه، والسيف مخضب بدم كاسندرا التى عرفها بعد أن أزهق روحها يتهمه الدوق، أمام حرسه وأتباعه ، بقتل زوجة أبيه :

ليس إلا
لأنها زوجة أبيه،
ولأنها أخبرته،

بأن هناك طفلا فى أحشائها
سوف يرثنى.
وعليه يأمر بقتله.

إن «حادثة الشرف» التى يقدمها لوبى فى هذه التراجيدية الإسبانية ليست على وجه التحديد الأكثر شيوعا فى هذا النوع من الأعمال الدرامية، إن حادثة الزنا الواقعة بين زوجة الأب وابنه تعد أمرا استثنائيا، فموضوع زنا المحارم الواقع بين زوجة الأب وابنه تم تناوله قديما على يد يوربيديس وسينكا، ولكنهما أظهرا الزوجة فقط فى صورة المذنبة، زوجة الأب فيدرا، كما أن الأدب القديم قد قدم موضوع ابن الزوج المغرم بزوجة أبيه فى تاريخ أنتيوكو، الذى يستخدمه لوبى فى مشهد من مشاهد الدراما التى كتبها. يعتمد لوبى فى عمله على مصدر هام، رواية بانديللو[٢١]، وتأتى الخصوصية التى يتميز بها لوبى فى أنه جعل عاطفة الحب مشاركة بين زوجة الأب وربيبها، هناك عناية فائقة فى خلق دوافع نشأة وتطور وانتصار العاطفة، وعليه نرى أن عاطفة كاسندرا وفيديريكو تشكل مضمون الفصلين الأولين، ومعظم الفصل الثالث ، رويدا رويدا تقود العاشقين إلى الزنا دون نقص أو زيادة فى أى مشهد من المشاهد، ودون أن يجرى الحدث بخطى سريعة، فى هذه المرة تمهّل لوبى فى تقديمه لنا هذه العملية الغرامية، وما يهمنا هنا هو تحليل الحل الذى عرضه الكاتب للصراع، وتركيز انتباهنا على الشخصية الثالثة: الزوج المهان، إن قانون الشرف يطالبه بقتل المذنبين جاعلا الانتقام سريا كما كانت الإهانة سرّية أيضا، إن الانتقام من الابن يبدو له عملية بربرية، وعلى جانب آخر لم يكن هو وحده، الأب والزوج، من لحقت به الإهانة، وإنما السماء أيضا، كيف يتسنى له الانتقام لشرفه الملطخ بالأذى دون أن يهين السماء؟ لنلحظ هنا أن ما يقلقه ليس قتل الزوجة، وإنما قتل الابن، الأمر الذى يحدث حين يتلفظ بالكلمات التى ذكرناها آنفا.

مييننديث بيدال، فى الدراسة المذكورة، بعد أن نقد التفسير الذى شرح به فوسلير ومبير نهاية العمل (عقدة العمل) يقبل، فى جزء منه، التفسير الذى أتى به كونسيجليو، ويضيف عليه قائلا: «إن الدوق بعد أن حقق النصر وتحول أخلاقيا إلى الجانب الإيجابى، فعاد رجلا فاضلا، يريد أن ينزل العقوبة باعتباره قاضيا وليس كطرف تهمه

القضية : هكذا تموت كاسندرا على يد عاشقها لا بسبب الخطيئة الحقيقية التى تظل طى الكتمان(...)، إن الدوق يعاقب باسم الدولة التى يقوم على أمرها العقوبة، حين تحل محل الانتقام، تقبل منه أهم خصائصه، ألا وهى إدراج الإهانة طى الكتمان، ونشر سبب غير حقيقى، يكون مدعاة للعقوبة العلنية، ولكن الانتقام لا وجود له، حيث لم ينفذ بيد الزوج». بالنسبة لميننديث بيدال يصبح من الضرورى ألا يغيب عن أذهاننا «أن لوبى دى بيجا يبنى حل عقدة مأساته آخذًا فى اعتباره الناحية الشكلية التى كانت تحكم الانتقام فى العصور الوسطى»(٢٢).

والآن حسنا، إذا ما كان مهما بالنسبة للمؤرخ والناقد ذلك التأويل التاريخى لعقدة النص، فإن مثل هذا التفسير يهم المتفرج بصورة تقل كثيرا عن اهتمامه بعقدة النص فى ذاتها وقوتها التراجيدية. وها هو الدوق، منزويا فى وحدة الضمير، يجرى حوارا داخليا فى محاولة منه فى عقد مصالحة بين قانون الشرف، القانون الطبيعى ، والقانون الإلهى، بعد أن أصبحت نفسه رهينة المطالب المتناقضة، وحين تصل ثورته إلى أعلى حد لها بفعل الإهانة التى لحقت به، وتنازعت داخله الرغبة فى الانتقام، وحب الابن، والخوف من ذيوع فضيحته على الملأ، والرغبة فى الانتقام، مع هذا الحب، من كل شىء فى وقت واحد، ومرة واحدة، والتصرف كما لو كان قاضيا، وأبا وزوجا، حتى يصل فى النهاية، تحديدا إلى أكثر الحلول مأساوية: أن يقوم فيديريكو بقتل كاسندرا، أن يكون هو قاتل المرأة التى أحبها، وأن يموت بسبب فعلته هذه. أهى عقوبة بلا انتقام؟ نعم، ولكن بالنسبة للعالم ، أى بالنسبة لبقية الشخصيات ، التى تتحدث وتلك التى لم تظهر بعد ، والدوق أيضًا، ولكن ليس بالنسبة للمتفرج تحت أى ظرف من الظروف، عقوبة بلا انتقام بالنسبة للحاضرين والشهود الذين يلعبون دورهم داخل عالم الدراما، لا بالنسبة للمتفرج على هذا العالم، ولا بالنسبة للمتفرج الذى يشهد القيام بعمليات القتل ويرى المذنبين يموتان أمامه، ويعرف أن الدوق فقط هو المسئول عن عمليات القتل هذه. موت فيديريكو وكاسندرا، العقوبة بلا انتقام بالنسبة للدوق وعالمه، هو موت يمثل أشنع أنواع العقوبة.

لعبة الحب والموت El Juego del amor y de la murte :

بين ١٦٢٠، ١٦٢٥ كتب لوبى دى بيجا عمله: فارس أولميدو El Caballero de Olmedo، ومثلما فعل فى بيريبانيث، نجد أن المصدر الذى يتولد عنه الحدث الدرامى يأتى فى صورة أغنية حماسية بسيطة :

قتلوه ليلا،
قتلوا الفارس
الذى هو شرف مدينة،
وزهرة أولميدو.

هذه الأبيات الأربعة تعد كافية لكى تنطلق منها القريحة الخلاقة للكاتب، من هذه الأبيات نستشف فقط النهاية التى يصل إليها الفارس، هكذا ومسبقا وقبل أن يوجد على خشبة المسرح كشخصية درامية، تتحدد نهايته، لقد ولد فارس أولميدو لكى يموت ، هذا الحضور المسبق للموت هو الذى يحكم حتما مصير الفارس، إن الموت ينتظره وما من أحد بمقدوره أن يمنع ساعة الموت، فى النشأة والصياغة الفنية لهذا النوع من دراما الحب المقطوع، يأتى نبأ الموت الذى سيلحق بالبطل ليحكم بنية العمل المسرحى. يأتى الفصلان الأولان فى صورة غناء للحب، ولكنه حب يحتوى فى ذاته، مثل الرصاصة الخفيّة، على الموت. ألونصو مارتين، فارس أولميدو يحمل فى ذات نفسه، كشعور مسبق، يصبغ كلماته عن الحب بصيغة حزينة، الموت الخفى حين يتكلم مع إنيس Ines، أو حتى يدور حوار دخلى بينه وبين نفسه، حين يصبح ضمان حبه المأمول هو مصدر كلماته، نلحظ فيها الحياة والموت متحدين، وسط السعادة والتمتع بالحب المنتصر تأتى الأحزان لتمثل الإيقاع الأساسى لنفس هذا الفارس ، حزن لا يتولد عن الغيرة ؛ وذلك لأن الفارس متأكد تماما من حب إينس له، والأوهام التى تعذبه وتؤلمه ليست سوى «تمرين حزين للنفس»، وفى نفس الوقت الذى يتحول فيه حب الفارس وإينس إلى حقيقة راسخة، تقطر نفسه حزنا أشد، لا مكان هنا لشكوى ألونصو نريكى، ففى الوقت الذى تتولد فيه عاطفة الحب لديه تنشأ أيضا عند إنيس، وبهذا أصبحت أوقات المغازلة واقتحام كل منهما لعالم الآخر قصيرة جدا، حيث يتم الانتقال من مجرد الرؤية إلى عالم الحب، كما لو كان الوقت يقهر العاشقين.

أما فابيا Fabia ، القوادة ، صورة ثيلستينا التى أحبها لوبى، فليست فى حاجة لنشر فنها أو المغامرة بشخصيتها فى أي شيء حتى تتمكن من تحديد الموعد الأول بين العاشقين، لقد كان كل شيء معدا وجاهزًا، وما كان هناك من حاجة لأن تُعْمل فابيا فن غوايتها، والتى تعتمد فلسفتها على طريقة مناظرة لتلك التى استخدمتها ثيلستينا، إذن ما هى العقبة التى تعترض الاتحاد الكامل بين العاشقين؟ فى الواقع، لم يكن هناك أى عقبة تذكر؛ إذ أن دون رودريجو، المحب الذى لم يلق ردا من جانب إنيس، حتى قبل أن يظهر فارس أولميدو على الساحة، لا إمكانية أمامه للفوز، وحين يقارن نفسه بدون ألونصو يعترف بأنه أقل منه كثيرا، فمن المستحيل أن يضاهيه فى شهرته، وها هو لوبى دى بيجا يرفع من شأن شخصية البطل بصورة كبيرة عن طريق امتداحه لشهرته[٢٣] على لسان منافسه الذى، رغم حقده وحنقه، لا يجد أمامه سوى أن يعلن الحقيقة، الحقيقة التى تصل إلى قمتها فى مشهد أعياد مايو، فى مدينة Medina، والتى يأتى الملك على رأسها، فى هذه الأعياد تبلغ شهرة دون ألونصو أوجها، هذا بالإضافة إلى تهليل الجماهير بما يتمتع به من شجاعة، والتى أتت يعززها الملك، فى هذه الأعياد ينقذ فارس أولميدو منافسه من الموت، بعد أن كان على وشك الموت بين قرنى الثور، هذا التوقيت ذو الرفعة الإنسانية السامية هو الذى يختاره لوبى كآخر ظهور للبطل على الساحة، وعقب مشهد تمجيد البطل تأتى فى تتابع سريع تلك المشاهد التى تقوده إلى الموت، يودع دون ألونصو إينس، ليعود إلى أولميدو، حيث ينتظره والداه فى كلماته التى ودّع بها إينس، تظهر نبرة الوداع الأخير، الذى يبرزه لوبى دى بيجا بصورة أكبر حين يأتى بتفسير ذلك باستعانته بتلك الأغنية التى استخدمها ثيربانتس فى الإهداء الوارد فى عمله Persiles لحظة وداعه للحياة، فى هذه الكلمات نجد أن الحب والموت يعملان سويا فى لعبة لتبادل المشاعر، الحب هو الذى يجعل هذه الكلمات تنبعث من فم الفارس، والموت هو الذى يجعل لها صوتا حزينا غامضا. فى قمة مجده هبط دون ألونصو، وروحه داخله إلى هاوية حزنه ، فى لعبة الحب والموت هذه، نجد الغموض يبدو متجسدا شيئا فشيئا، وما كاد دون ألونصو يفلت من شباك إينس حتى ظللته غمامة، إنها العلامة الأولى والإنذار الأول للمصير الذى ينتظر البطل، بهذا يظهر السرّ الذى، حتى النهاية، بتزايده الكبير من الناحية الدرامية وقوته الشعرية، يحيط بشخص الفارس، إن تدخل الما فوق الطبيعية واللا أرضى الذى استخدمه لوبى دى بيجا فى العديد من أعماله المسرحية، ليس بنفس الدرجة من النجاح، بدرو يبلغ هنا مثلما هو الأمر أيضا فى دوق بيسيو أو فى الملك دون بدرو فى مدريد El Rey Don Pedro en Madrid كثافة وفاعلية دراميتين لا مثيل لهما. فى وسط الميدان، فى الطريق بين مدينة وأولميدو ،

الذى سار فيه دون ألونصو مرات عديدة مدفوعا بحبه، والذى يسير فيه الآن مدفوعا بالموت، يعود السر ليتجسّد من جديد، لا فى صورة ظل أو شبح، وإنما فى صورة رجل مزارع، والذى يظهر فى بداية الأمر على أنه صوت فى الليل، الصوت الذى يغنى الأغنية التى تولدت عنها الدراما، والذى يحذر الفارس مُجدّدا :

شرف مدينة،
زهرة أولميدو
أشباح حذرته
بألا يهم بالخروج،
ونصحوه
بألا يذهب
ذلك الفارس
شرف مدينة
زهرة أولميدو.

وما إن اختفى المزارع الغامض حتى نجد دون ألونصو وحيد، تعد لحظة الوحدة هذه، التى يتأمل فيها الفارس، وقد لفّه الليل، المعانى التى تنطوى عليها الأغنية، ويبدو حائرا بين مواصلة السير والرجوع، اللحظة الحاسمة، إنه فى منتصف الطريق بين مدينة وأولميدو، فى منتصف الطريق بين الحب والموت، وحتى اللحظة الأخيرة نجد لوبى دى بيجا يؤجل إنهاء مصير البطل، كما لو كان يريد منح البطل وقتا أخيراً ينطوى على الحرية إزاء الموت، ما الذى يدفعه إلى اتخاذ قرار بمواصلة السير؟ هذا:

ماذا عساهم أن يقولوا إذا ما عُدتُ؟

ثم يتقدم صوب موته، يأتى مشهد الجريمة سريعا، وها هم القتلة فى انتظاره منذ برهة، وأماتيّو، خادم وكاتم أسرار الفارس، يصل تمامًا فى الوقت الذى يفرون فيه هاربين، لوبى ينهى مأساته بمشهد على النقيض من ذلك، يتمتع بقوة درامية عالية:

إينس التى تجهل موت الفارس، تشعر بسعادة غامرة لأنها قد حصلت من والدها على الإذن كى تتزوج من دون ألونصو، إذن فالسعادة، والتحقيق الكامل للحب، أمر ممكن؛ إنه في متناول اليد، أما المتفرج على النقيض من ذلك، حيث ينصهر فى خياله حجم تلك السعادة التى تعيشها إينس وصورة النهاية المأساوية للبطل، فيتولد فى نفسه حزن عميق، إن الوعى بالاستحالة الواقعية لسعادة ممكنة يزيد ويُقوى حتى النهاية المصير المأساوى للبطل، وكما يظهر فى كل الإبداعات الكبيرة للوبى دى بيجا، فإن العدالة تأخذ مجراها قبل أن تنزل الستارة بصورة نهائية، وهاهم القتلة يدفعون ثمن فعلتهم الشنعاء.

كوميديا الحب La Comedia del amor :

هناك مجموعة كبيرة من الأعمال الكوميدية التى كتبها لوبى دى بيجا، والتى تم تميزها باسم كوميديا العادات، وكوميديا السيف والمعطف، وكوميديا الدسيسة، ولدت على الساحة فقط بهدف عرض الحياة السطحية للريف والمدينة، كمرآة من جانب الكاتب، وهاهو لوبى دى بيجا، رجل المدينة، والمتشوق فى غنائية للريف والقرية، يرى تسلية إنسان المدينة عن طريق عرض ما حدث فى الشوارع والميادين والمتنزهات وبيوت مدريد، بالتحديد ما جرى ولم يبق منه شىء. الحياة فى تدفقها الخاص، حين تؤكد ذاتها باستمراريتها ومرورها. إن المحرك الدرامى لكل هذه الأعمال هو الحب، لقد أشار بتروى Petroy إلى أشكال الحب العديدة فى مسرح لوبى دى بيجا والتى بلغت ألفا وواحدا، مظهر الثراء الفنى عند لوبى، أما دينس دى روجيمون الذى ألف كتابا مهما هو الحب والغرب El amor y Occidente، فربما وجد فى لوبى شاهدا استثنائيا بالنسبة لتاريخ الحب فى إسبانيا القرن السابع عشر. إن كل ميثولوجيا الحب الإنساني- حقيقة وخيالا غريزة وروحا- تأتى متجسدة ومحولة إلى دراما فى الإنتاج المسرحى الهائل للكاتب الدرامى الأسباني. بداية بالحب كسلطة إلهية تنتصر دائما،والذى لا يهرب أحد من عبادتها،وحتى الحب باعتباره واقعا فسيولوجيا، مرورا بالحب باعتباره سيد الخداع والحب مصدر المتعة وتغيير الهيئة أو مصدر الألم والجنون، بداية من النظرية الأفلاطونية الجديدة للحب وحتى النظرية الراديكالية الجسدية للحب، حيث نجد حضورا لحقيقة الحب المعقدة والمتباينة فى صورها المختلفة - بحضور حيوى - على صفحات

الأعمال الدرامية التى كتبها لوبى دى بيجا هذه الأعمال التى تكون عالما كاملا تزود عالم الاجتماعيات بالمعلومات اللازمة، وكذلك العالم النفسى والمؤرخ والناقد الأدبي، هنا نجد حضورا لعمل درامى ينتمى إلى مجتمع أكثر من انتمائه لفرد ما.

وإذا ما تحدثنا عن عدد الأعمال الجيدة التى تتمتع بجودة درامية وشعرية رائدة– فسوف نجد ذلك فى الحقيقة مثيرا للدهشة، هاهى فقط بعض العناوين المعروفة للجميع: السيدة البلهاء La dama boba كلب البستانى El Perro del hortelano، سخاء بيليسا Las bizarrías de Belisa، حصار مدريد El Cerco de Madeid، الليلة الطليطلية La noche toledana، فتاة الإبريق La moza de cantaro، سانتياجو البذئ (الأخضر) Santiago el Verde، أكاذيب ثيلاورو Los embustes de Celauro، البنت الفضية La nina de plata، صنارة فينيسا El anzuelo de Fenisa، الأرملة البلنسية.. LaViuda Valenciana .

فى كل هذه الأعمال نشهد، ونحن نسير فى طرق شتى، النجاح الذى يحققه الحب الذى يتفوق على كل العقبات، ويتخطى كل الحواجز،ويسخر من كل القواعد، ويطيح بكل القيود ويطلق عنان كل قوى الفرد– الذكاء، الرغبة، الغريزة، العبقرية،الخيال– يمجد حياة الفرد فى كل جوانبها .. لا يلعب الرجل أو المرأة فى هذه الأعمال دور البطولة، وإنما هما معا الرجل والمرأة معا باعتبارهما من يعيش كل المغامرات الممكنة فى عالم غنى بالأعياد والأغانى والموضات والعادات والمناظر الطبيعية، وأعمال البر، والأحلام، والإيمان والمكر والمعتقدات والخرافات والآلام والسخرية.. عالم ينتهى فيه كل شيء نهاية طيبة، لأن هذه هى إرادة خالقه. الإرادة الموضوعة فى خدمة الطموح الذى دون التخلى عن الماهية الأشكالية للحياة الإنسانية المصورة فى توها، عن طريق الانعكاس الجمالى للواقع اليومي، يكتشف كل المخارج التى تتاح أمام الفرد، المسلوب فى زمانه، ليدلف منها إلى مملكة السعادة. فى كل عمل من هذه الأعمال الكوميدية يرينا لوبى دى بيجا بلا ارتواء تلك المفارقات المتجذرة فى مصير كل إنسان، لقد كتب كارل فوسلير فى كتابه المذكور عن لوبى دى بيجا قائلا: فى الصفحة الأخيرة .

كل شيء يصبح كوميديا، بالتأكيد، ثم يعود فيكون شعرا، وحين تتحول اللعبة إلى شعر أصيل، يكتسب دلالة أكبر وأعمق وأدوم (...) إذا ما كان لهذا الفن المسرحى كله أن يولد أثر لحلم محموم،إذا ما كان له أن يثقل نبضا قويا وصاخبا للمتعة الحياتية، نبضا ذا صلاحية ومتعة قوية للحواس– فإن كل ذلك يأتى، مع هذا مصحوبا بدلالة

غائية وانتقالية ضمنية ورقيبة. ندع الكوميديا بشىء من الدهشة، وكذلك بالقرار الثابت والحاسم الذى تخذه المسافر الذي، بعد أن يتناول جرعة من النبيذ، يقفز من قوى على متن الجواد ويسير موليا وجهه صوب مغامرة الحياة المجهولة. إن لوبى لا يعلم: وإنما يفسح مجالا للحرية.

حين يضع لوبى دى بيجا شخصياته عند مفترق الطرق، يجعلها تدير ظهرها للطريق المظلم، لكل الطرق المظلمة التى تقود إلى الألم والموت، ويطلق لها العنان لتعدو مسرعة نحو المملكة الرائعة للربيع الدائم. أتلك حيلة؟ كذب؟ شئ أكثر راد يكالية: أسطورة تأتى كوميديا لوبى لتمثل إعادة الخلق الإعجازى لأسطورة الفردوس المفقود، الذى لا يوجد فى مكان أبعد أو أقرب من الإنسان ، ولكن بالتحديد حين يخلقه الحب فى مملكة الشعر فى متاهة كريت El laberinto de Creta الكوميديا الميثولوجية التى كتبها لوبى، نجد أريادانا Ariadana حين تتحدث بلغة الرومانثى تغنى هذه الأبيات :

حلمت أن باشقا بُنّيا
قد أخرج حمامة
من العش الذى كنت نائمة فيه،
ثم حملها من وسط مياه البحر
إلى شاطىء ميناء آخر
فوق أجنحته.

هكذا تحملنا كوميديا الحب عند لوبى دى بيجا دائما على أجنحتها إلى شاطئ هذا الميناء الآخر.

٣ - مجموعة لوبى دى بيجا Ciclo de Lope de Vega :

١ - جين دى كاسترو Guillén de Cástro :

على مدى السنوات الخمس عشرة الأخيرة من القرن السادس عشر حظيت مدينة بلنسية Valencaia ذات التراث المسرحى الثري، بمجموعة صغيرة من كتاب الدراما

الذين، دون أن يقطعوا علاقتهم كلية بمسرح أبناء وطنهم مثل دبى دى أرتيدا وبيروويس، ولكنهم كانوا مدفوعين بشوق نحو التجديد الذى حملهم على التخلى عن القواعد الدرامية التى تعد سمة أصيلة للقرن السادس عشر قطعوا فى شكل متواز مع لوبى دى بيجا المراحل الأولى من الطريق المؤدية إلى الدراما القومية[٢٥]. جاءت الفترة التى قضاها لوبى دى بيجا فى بلنسية أثناء نفيه، حاسمة بالنسبة لتطور فنه الدرامى وهامة أيضا بالنسبة لكتاب مجموعة بلنسية. شعر لوبى بأن الأشكال الدرامية الجديدة تستفزه كما استمتع بلا شك بالجو الحماسى الذى أحاط المسرح الذى ساد فى الأجواء البلنسية آنذاك ، حيث أدت أكاديمية الليليين La Academia de Los Nocturnos دورها فجمعت فى ندوة أدبية فاعلة أكبر العباقرة من كتاب المدنية، فى هذه المجموعة كوّن جين دى كاسترو ثقافته، وكان من أبرز أقرانه وأشدهم إعجابا بالفن الدرامى الذى كتبه لوبى دى بيجا، والذى أهدى إليه الجزء الأول من الأعمال الكوميدية (١٦١٨). ودائما ما أتى رد لوبى عليه بالتقدير فأهدى إليه شرفات تورو Las álmenas de Toro، وذلك بغرض تكريم أكيد لمؤلف شبابيات السيد Las mocedades del Cid. يعد جين دى كاسترو، نظراً لتقنيته الدرامية وموضوعات أعماله، تليمذاً للوبى، مثلما سيحدث أيضا، مع احتفاظ كلا منهما بشخصيته وعبقريته الذاتيتين، مع ميرا دى أميسكوا أو تيرسو دى مولينا، على سبيل المثال. إنه يعد بمثابة كاتب درامى يعمل على إكمال، بإنتاج قد بدأ لتوه، نظامه الجديد مخصبا إياه بنموذج الأسلوب الدرامى للوبى، ويعنى ذلك أنه لم يبدأ نقطة الانطلاق من لوبى كمن يبدأ من نقطة الصفر، ولكنه يتبع لوبى فى الوقت الذى كان قد قطع فيه مرحلة من الطريق. هذا الأمر يبدو لى هاما من أجل فهم جوانب عديدة فى مسرحه، وأول هذه الجوانب، الذى أشار إليه العديد من النقاد، يكمن فى المعالجة المسرحية لشخصية المهرج، ففى العديد من أعمال كاسترو المسرحية لا يتدخل المهرج بدوره فى العمل بأكمله، وإنما فى بعض المشاهد فقط، وبدرجة ثانئية للغاية، أو بالأحرى أن من يتدخل ليس هو المهرج، وإنما شخصية عرضية تتمتع بشىء من الملاحة. من الممكن الاستغناء عن هذه الشخصية دون أن يصاب بناء العمل بوهن يذكر، وكذلك فحين يظهر المهرج بصفته هذه، فإن دوره المسرحى يأتى فى صورة تقل أهمية عنها فى لوبى دى بيجا، أو فى أى من الكتاب الدراميين الآخرين من أعضاء المجموعة، إن وجود هذه الشخصية يعطى انطباعًا بأنه لم يأت ردا على ضرورات

داخلية فى عالم الدراما، على الرغم من ظهور بعض الخصائص المميزة لشخصية المهرج، فإن شخصية المهرج عند كاسترو، كشخصية مسرحية، لا يبدو أنها تأتى رداً على المنهجية التى، باعتباره نمطا، يحظى بها عند كتاب آخرين، إنه على ما يبدو شخصية كوميدية لم تصل بعد بكامل هيئتها إلى شخصية المهرج.

يحتوى مسرح جيّن دى كاسترو، والذى ما زال يتحرك داخل النظام الفنى والأيديولوجى للكوميديا على بعض العناصر، بتمامها، التى تربطه بالفترة الدرامية السابقة عليه مباشرة. إن بنية الدسيسة عند جين دى كاسترو فى بعض أعماله الدرامية التى عثر عليها فى إيطاليا لا تأتى متوافقة تماما مع نوع الدسيسة الدرامية للأعمال التى ظهرت فى القرن السابع عشر، فى تراجيكوميديا ذات بنية كاملة مثل الفارس الكامل El Perfecto caballero، نجد حضورا عاليا لكل الدوافع الأساسية للمسرح القومى: الشرف، والوفاء للملكية، والولاء. دون ميجيل ثينتيّاس، أحد الشخصيات المذكرة الأكثر نبلا فى مسرح جين دى كاسترو، يعد النموذج الأمثل للفارس الكامل، يأتى سلوكه مطابقا بصورة مثالية للنشأة الطيبة التى نشأها: مسيحى طيب، تابع طيب، ابن طيب، وفوق كل الفضائل التى يتمتع بها يبرز حبه للحقيقة الذى يملكه فى درجته البطولية، وحوله، محيطا به، يتحرك جمع مكون من أربعة أشخاص، مدفوع كل منهم بعاطفة عنيفة: الملك وملكة نابولى، لودوبيكو وأخته ديانا، أبناء عم الملكة. يقع الملك فى حب ديانا، ولكنها ترفضه، ويجمع الحب بين الملكة ولودوبيكو، إلا أن الملكة تقاوم هذا الحب، متغلبة على نفسها، معتمدة فى هذا على إحساسها العميق بالشرف والواجب. الدسيسة التى تأتى فى صورة شديدة التعقيد، تتركز تماما حول هذا الخماسى من الشخصيات، هذه الطريقة التى يربط بها جين دى كاستر عقدة الدسيسة بكل هذه القوة، جامعا فى وحدة معقدة دسائس الملك والملكة ولودوبيكو ، قد تعلمها كاتبنا عند مواطنه بيروبيس، هذا العمل يُظهر بوضوح هذا الدمج بين أسلوبين دراميين الذى، فى رأيى، يحدد هوية مسرح جيّن دى كاسترو أو على الأقل يحدد جزء منه، حتى فى عمل درامى مثل كونت آلاركوس El Conde de Alarcos ، الذى يعتمد على الرومانثيرو، على الرغم مما يوجد فيه من روح وتقنية المسرح القومى، يبدو لنا أنها تتنفس ذلك الهواء النادر الخاص بالدراما المأساوية للقرن السادس عشر. إن قسوة وشرور ولية العهد أو بالأحرى الطريقة التى تتحول بها العاطفة الجامحة عند ولية العهد، إلى محرك الدسيسة المعقدة، يعكس لنا أساليب خاصة بالمآسى التى كتبها بيروبس،

ويأتى مشهد الوليمة ، الذى تأمر فيه ولية العهد بتقديم قلب ودم أحد الأطفال لوالديها، ليكون بمثابة نموذج أصيل للمأساة الدموية التى ظهرت فى القرن السادس عشر، ووجود مثل هذا المشهد، الذى لم يكن له ظهور فى القصيدة الشعبية التى اعتبرت المصدر الذى اعتمد عليه الكاتب يفسره بالبوينا برات بأنه «تلوث محتمل أتى من أسطورة بروجون وفيلومينا التى عالجها كاسترو دراميا»(٢٦). بالنسبة لنا يصبح أمراً هاما أن نشدد فى بساطة على الطابع المميز للقرن السادس عشر، والذى يشتمل عليه هذا المشهد، الذى لا وجود له فى الرومانثى المصدر، وقد قام كاسترو هنا بتكثيف تأثير الموقف باتباع وسيلة أصيلة، أكرر، فى مأساة القرن السادس عشر. وما يخص مسرح القرن السابع عشر هنا هو الجانب الخاص بحل الصراع – هنا وفى أعمال أخرى – الذى، بدلا من أن ينتهى بمأساة دموية وتراكم الخوف والموت، ينتهى بالتوبة والنهاية السعيدة، وهى أمور لا مبرر لها فى مجملها من خلال وجهة النظر الدرامية.

من الواضح أن جيِّن كاسترو يفضل الشخصيات – الرجالية أو النسائية– التى لا تبدو سعيدة مع وضعها الغرامى. الملك والملكة فى الفارس الكامل **El Caballero Perfecto** لا يتحابان فيما بينهما، بنفس الطريقة التى لا يسود فيها الحب بين الأزواج الذين يظهرون على صفحات عمله: الأزواج التعساء من أبناء بلنسية **Los mal casados de Valencia** . إن الموقف الدرامى للزوجين غير المتجانسين على الرغم من ارتباطهما برباط الزوجية، فى هذين العملين الدراميين، والذى يُحل باغتيال الملك فى العمل الأول، وبطلاق مزدوج فى الثانى، يعرض بوفرة نادرة تقريبا فى كثير من أعمال كاتبنا. دائما ما نلحظ فيها شخصا يرتبط بالثانى، أو يضطر للارتباط به، شخصا ثالثا، ولقد لفت النقد الاهتمام إلى هذه الفكرة الملحة عند جيِّن دى كاسترو الكامنة فى معالجة الصراع الزوجى وعقد بينه وبين حياته الشخصية نسبا، المهم بالنسبة لنا هو هذا التناول الوفير لنفس الموضوع الذى يبدو فى أعماقه، أيا كانت العلاقة بينه وبين الحياة الشخصية للشاعر، أداة لإظهار الحساسية المفرطة إزاء الجوانب المأساوية للحب الإنسانى، فى أعماق هذا الصراع المركزى الذى يدور حوله مسرحه يبدو لى أنى أرى بوضوح النية فى إظهار كيف أن المجتمع بقوانينه وقواعده يعتدى على جوهر الحب الإنسانى ذاته، يظهر موضوع الحب الزوجى جنبا إلى جنب فى حالات كثيرة مع موضوع الصداقة ، فالزوج الذى يثق فى الصديق، يكتشف بكل ألم بأن هذا هو من يخونه فى شرفه أو يحاول ذلك، إنه لمن المؤسف أن يظل جين دى كاسترو على سطح الصراع، دون أن يتعمق

بحق فيه ، حيث أبدى اهتماما أكثر للدسيسة أو الإيقاع التأثيرى للمواقف من اهتمامه بالحقيقة الإنسانية للمشكلة والشخصيات، فكل واحد منها يبدو لنا فى صورة «الأنا» التى تخلو من «ذاته هو».

ومع ذلك، وفى نمط آخر من الأعمال الدرامية ،التى تعمق فى دراستها مؤخرا الهولندى المشتغل بالدراسات الإسبانية فان بيسترفيلد فى كتاب مهم بالنسبة للتاريخ النقدى للمسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر(٢٧)، حين تبدو المواجهة الصراعية بين «الشرف – الرأى» المتجسد فى الرجل، والشرف – الفضيلة المتجسد فى المرأة، نجده يخلق شخصيات نسائية معمّقة. المرأة التى تعتمد على الوعى بما لها من فضيلة، والمخلصة للحب الذى يبنى كيانها، تصل إلى التضحية الأخيرة، مرحبّة بالموت. نيسيدا Nísda فى : الحب الراسخ El amor Constante ، وثيليا Celia فى الشرف أغلى ما فى الوجود Cuánto Se estima el honar ، هما من أجمل البطلات المأساويات للحب الذى تناولته الأعمال المسرحية التى كتبها كاسترو. إن أهمية هذا المسرح كما يذكر بيستر فيلد ، «تكمن فى الآثار العميقة التى تمكنت رسوماته الرقيقة للحب من تركها داخل نفسية المرأة(٢٨)».

أما العمل الأم عند جين دى كاسترو فهو الدراما المكونة من جزئين تحت عنوان: شبابيات السيد Las mocedades del Cid، فى هذه الدراما المستوحاة من القصائد الرومانثية الشعبية، يعالج الكاتب موضوعا يتلخص فى أسمى درجات تمجيد بطل من الأبطال، وفيه يمجد، أيضا، روح شعب وسلالة. فى شخصية السيد تتجسد فضائل، الجسمانية منها الروحية، الشعب القشتالى النموذج والبوتقة اللذين يتمثل فيهما الشعب الإسبانى ، وبتحديد أكثر يمكننا القول بأن جيّن دى كاسترو يقترح على التأمل التعجبى الإسبانى القرن السابع عشر طريقة راديكالية للرجولة، فرودريجوRodrigo لا يقدمه لنا الكاتب فقط فى صورة الرجل الذى يحب خيمينا Jimena، وإنما فى صورة الرجل الذى يعرف كيف يكون ابنا صالحًا، وتابعا صالحا، ومحاربا جيدا، ومسيحيا حقا. هذه المثالية عند البطل هى تحديدا ما يعمل كاسترو على إبرازه فى جزئى عمله الدرامى ، وخاصة فى الجزء الأول. بالنسبة لكاسترو، مع ذلك ليس أمرا أساسيا مثلما هو الحال بالنسبة لكورنييه فى مأساته السيد : Le Cid المستوحاة من الدراما الإسبانية، والتى ينقل منها الكاتب أشعارا كاملة، ذلك الصراع بين روديجو وخيمينا Rodrigo - Jimena . هذا الصراع ، الذى يعد أساسًا عند كورنييه ، والمعمق ، بصورته هذه ، من الناحية

النفسية، يعد فقط عنصرا من العناصر عند كاسترو. إن الكاتب الإسبانى لا يقيم بناء الحدث فقط لكى يقوم بمهمته ناحية صراع عاطفى، حيث إن ما يهمه هو على وجه الخصوص البعد البطولى عند السيد الكائن فى سلسلة من المواقف المثالية. فى الدراما الإسبانية يضحى رودريجو وخيمينا بحبهما، لا من أجل الواجب الذى يفهم فى إطار الواجب الأخلاقى، ولكن من أجل روح العشيرة، التى يطالب دمها بالانتقام متوجها إلى السماء ، رودريجو، حيث يقرر قتل والد خيمينا يصيح :

كل شىء قليل ، كل شىء لا شىء
فى سبيل الحط من خطر محدق،
أول ما تم تنفيذه
بالنسبة لدم لائين كالبو .

هكذا يركن البطل كلية، إلى «الشرف المقدس»، وخيمينا، التى تطالب على مدى العمل بتطبيق العدالة فى موضوع قتل والدها، تطالب بالقصاص لذلك الدم المسفوك، خيمينا، التى تطالب بقتل رودريجو، دون أن تخفى عن نفسها حبها له، تنخرط فى مشهد من المشاهد الختامية، معتقدة بأن السيد قد مات فى مثل هذه الأحزان.

أريد أن أعلن بأعلى صوتى،
وأريد أن يفهم العالم
كم يكلفنى كونى نبيلة
أحببت فى رودريجو دى بيبار
ما به من خصال،
ومن أجل إعمال القوانين –
يا ليت الدنيا تخلو منها –
سعيت فى قتله...

٢ – ميرادى أميسكوا Mira de Amescua :

إن أفضل دراسة أجريت على مسرح ميرادى أميسكوا هى التى أجراها بالبوينا برات فى المقدمة التى تصدرت طبعته لعبد الشيطان: El esclavo del demonio

(كلاسيكوس كاستيانوس) Clásicos Castellanos، والتى يحلل فيها المؤرخ النابغة للأدب والمسرح الإسبانيين الخصائص العامة للإنتاج الدرامى لصاحب جواديكس، ويصنف مسرحه ويدرس، بإيجاز، كل الأجناس الموضوعية التى مارسها هذا الكاتب.

«إن مسرح ميرادى أميسكوا -كتب بالبوينا - يدرج تماما ضمن مجموعة لوبى». فى مسرحه نرى "تتباعًا للمشاهد التى تأتى فى مرات عديدة غير مرتبطة فيما بينهما إلى جانب مشاهد العاطفة والصراع النفسى، تبسط دسيسة باردة واصطلاحية. من عمل كوميدى واحد يمكن استخراج موضوعات لأعمال عديدة، قضايا فى حاجة إلى مستقر ومصير وتطور منطقى، والتى حين تتراكم تبقى بدون حل«بالنسبة لبالبوينا برات فقد أجاد ميرادى أميسكوا بصورة كبيرة فى مجال كوميديا العادات Comedia de Costumbres، ومن بين أعماله الكومــيدية يبرز عمل قصرى بعنوان: وجيه وشجاع ورصين Galán Vallentey y discreto» هذا العمل يأتى فى صورة أكمل من غيره من أعمال الكاتب ... كوميديا رقيقة، تمتلىء بالنوادر وتأتى أشعارها فى حالة انسجام تام»، وأهم أعماله هو عبد الشيطان El esclavo del demonio (١٦١٢)، والذى ينتمى إلى مجموعة كوميديا القديسين Comedia de santos فى الأجناس المسرحية الأخرى (الأعمال اللاهوتية، الكوميديا الإنجيليّة، الكوميديا التاريخية والأساطير القومية). يعثر بالبوينا برات على أعمال هامة، ولحظات سعيدة، ومهارة وعبقرية، ولكنه لا يجد أى عمل كامل ومحكم البناء.

إن قراءة العشرين عملا الأشهر عند ميرادى أميسكوا تسمح لنا برؤية كاتب تعلم الدرس الحى لمسرح لوبى بصورة جيدة - جيدة جدا، فى بعض الأحيان - منشغل بمفاجأة المتفرج، مهتم ببناء دسيسة معقدة، متعجل فى بناء الخطة، لامع فى بعض الأوقات، غير متكافىء دائما، راغب فى أن يحمل البنية الدرامية للعمل أكثر مما يمكن لها أن تحتمله، وينقطع تواصل الحدث الرئيسى أو يتوقف بسبب إقحام عناصر عرضية، ذات وظيفة غنائية أعلى من وظيفتها الدرامية، فى بعض الأحيان، وروائية أكثر من درامية، فى أحيان أخرى، وحين يتأثر الكاتب بالواجب الدرجى للدسيسة، أو بمجرد الرغبة فى تشويش فكر المتفرج أو مفاجأته بابتكار نادر، يحول الكاتب أعماله الدرامية إلى خليط حقيقى، هنا يتحول العالم الدرامى لكل عمل إلى تتابع متواصل من المواقف التى لا رابط بينها نظرا لضرورة درامية خالصة. إن عالم الدراما من ناحية الحدث، أو الشخصيات على حد سواء، يعطى انطباعا باللانهاية كما لو أن الكاتب، المترع

بالطلبات، غير القادر على عمل أى نظام،أو بالأحرى، لا يبدى اهتماما به، يعمد إلى كتابة نص ممسرح تكمن قيمته فقط فى إيقاعه المدّوخ. كان ميرادى أميسكوا على وعيٍ بمفهومه للعمل المسرحى ، كما يمكن لنا أن نرى فى هذه الأبيات ، التى وُفقَ بالبوينابرات فى ذكرها :

شخصيات تدخل وتخرج،
صانعة أشياء جديدة
فى ساعتين أسوأ أمنا
من العالم فى عهوده الثلاثة.

فى الواقع تعج الأعمال بخروج ودخول الشخصيات، كما تعج بالشخصيات الخارجة الداخلة، وكذلك فكثيرة هى المستجدات التى تأتى بها، والتى من الصعب أن تبقى، إن فضيلة بقائها كشخصيات درامية تتمتع بأشكال عالية، وإذا ما بقيت فى بعض الأحيان، فإن ذلك يأتى راجعا إلى فرضياتها أكثر من وقائعها،إلى كونها دلالات أكثر من كونها كيانات دقيقة لها كفاياتها الذاتية.

لنركز انتباهنا على العمل الأفضل عند ميرادى أميسكوا: عبد الشيطان El esclavo del demonio، ينتمى إلى مجموعة الأعمال الدرامية الدينية التى يدور حدثها حول محور أساسى هو موضوع الاختيار المسبق، حرية الإرادة والخلاص، فى هذه الأعمال نجد معالجة مسرحية لأسطورة فراى خيل دى سانتاريم .

بالنسبة للمواقف الرئيسية الثلاثة فى حياة البطل فهى: غواية الجسد التى يقع فيها الناسك، التحالف مع الشيطان وحياته كخطّاء، والعودة إلى الله. هذه المواقف الدرامية الثلاثة، التى تمثل أساسا فى الحدث الرئيسى، تأتى متفرقة عن بعضها البعض بسلسلة ثانية من المواقف تدور حول محور أساسى هو السقوط، وممارسة الخطيئة وتحول ليساردا، أصل غواية دونخيل وضحيته، وأخيرا إلى هاتين السلسلتين تضاف ثالثة تدور حول محور يرتكز على محاولة نيل حب ليونور Leonor أخت ليساردا، كما هو الطبيعى، نظرا للاستمرار المسرحى للدراما (ساعتان) فإن كل واحدة

من هذه السلاسل الموقفية تتلقى معالجة درامية غير كافية. الحدثان الرئيسيان: حدث دونخيل وحدث ليساردا، المتحدان فيما بينهما منذ بداية الدراما، يتم إبرازهما فى صورة منهجية، ليس لدى الكاتب وقت للتعمق فيهما، الأمر الذى يُلزم العمل الدرامى، باعتباره دراما، بأن يظل فى صورة رسم مجمل خالص، ولهذا فما بمقدورنا أقل من أن نؤكد فى كل حال،على أنه رسم مجمل هام للدراما، دون أن تكون هناك دراما جيدة، الأمر الذى يلزمه أكثر مما احتوت عليه الدراما أو أقل من ذلك، وفقا للرؤى المختلفة.

لنتفحص هنا المواقف الثلاثة الحاسمة فى بناء شخصية البطل.

١- الغواية La tentación :

يتقبل دون دييجو دعوة من ليساردا لاختطافها، وحين يضع قدميه فى شرفة منزل محبوبته، يأتى دون خيل ثم يحثه، عبر خطبة يلقيها، على التخلى عن هذه البطولة، يرفض دون دييجو، «لأنه لا يجب أن تكون هناك آذانا صُمّا / أمام نــداءات الحق» ، أما دون خيل فيقع أمام الدرج الذى يتدلى فارغا من الشرفة، فى غواية الجسد ثم يصعد ليتمتع بليساردا. إن غواية دون خيل - كما أوضح بالبوينابرات - هى عبارة عن تحليل للحالة النفسية، التى تُحَل لحظة الخطيئة، نهائيا عن طريق الإرادة»، يأتى التحليل كافيا من خلال وجهة النظر الدينية، ولكنه غير كامل بالمرة من خلال وجهة النظر الدرامية. إن النسق الداخلى الذى يحمل دون خيل من القداسة إلى الخطيئة يخلو من التماسك الدرامى؛ لأن الدياليكيتية التى يبنى عليها تنتمى إلى خير واقعى مغاير لذلك الحيز الخاص بالدراما. إن دون خيل يمثل موقفا لاهوتيا غير معيش من الناحية الدرامية، ودون خيل ومعه دييجو يمثلان فى هذا الموقف بالتحديد باعتبارهما من شخصيات الدراما، دميتين مسرحيتين يقوم المؤلف بتحريك خيوطهما، وما يقومان به من أحداث يخضع لنظام خارج عن الإطار الدرامى، وما تمكن المؤلف من إعمال الفكرة المتحكمة فى بناء هذا المشهد، من الناحية الدرامية.

٢- دون خيل ، الخطّاء Don Gil, Pecador :

يقدم لنا الكاتب شخصية دون خيل الخطّاء، وبصحبته ليساردا فى صورة شخصية أشبه بشخصيات مسرح العرائس، فها نحن نحضر ثورته فى سلسلة من المشاهد يتحول فيها إلى قاطع طريق تبعا لما يرويه هو نفسه لنا، فقد قتل ثلاثة من الفلاحين، واغتصب ثلاثة من النسوة، وهاجم عشرة من المسافرين على الطريق. إن ما يجبره على ارتكاب الشرور هو حبه للخطيئة، وحين يشعر بأن الله قد تخلى عنه وأنه أصبح متهما بحب التمتع بكل ما يصل إليه بصره، لم تعد هناك أهمية تذكر لعدد، قليل أو كثير، الأعمال التى يقترفها.

والآن حسنا، فقيمة شخصية دون خيل لا تكمن فى حقيقته كشخصية درامية، وإنما فى الأفكار التى تتحول إلى قاطرة تعمل فى خدمتها، وتتبلور قيمة المواقف التى تحويها الدراما فى وصفها كمثل،لا فى ذاتها هى، فليس أنخيليو هو ميغيستو فيليس، ولا دون خيل هو فاوست، كما يشير إلى ذلك بعض النقاد، وإنما هما شخصيتان دراميتان معيبتان يقوم المؤلف بتحريكهما، مهتما بالحقيقة اللاهوتية أكثر من الواقع الدرامى، ويأتى التحالف بين أنخيليو ودون خيل خاليا من العظمة والأسرار، يظهر لنا فى صورة قياس دقيق أكثر من أى شيء آخر.

٣- العودة إلى الله La Conversión a Dios :

يطلب خيل من الشيطان أن يسلمه ليونور، وفقا لما تم الاتفاق عليه، هكذا يفعل الشيطان، وحين يظن خيل أنه قد استمتع بليونور، يدرك أنه ما كان يعانق إلا هيكلا، فى هذا المشهد يعيش خيل خبرة «اللا شيء» الذى هو المتعة، وبينما يصبح أسيرا للشيطان، ومخدوعا فى جانب الخطيئة، وغير قادر على أن يطلب من الله أن يحرره من هذا، ويتوجه إلى الملك الحارس حتى يتدخل من أجله، يأتى حل الصراع على يد الملك،الذى يدخل فى صراع مع الشيطان ويهزمه، ويأتى حل الدراما بهذه الصورة أمرا فى غاية السذاجة، إذا ما نظرنا إليه من خلال وجهة نظر درامية، وهنا، أكثر من أى وقت آخر، تتضح معالم الوضع الترابطى للدرجة الدرامية الصارمة، لقد كتب ميرادى أميسكوا أسطورة دينية مثالية، غنية باعتبارها الأرسطورى هذا، ولكنه لم يتمكن من الحصول، أو لم يقترح على نفسه أن يحولها إلى دراما، دراما قيمة لا بمضمونها اللاهوتى، ولكن بالأساس الدرامى الذى تبنى عليه.

إن اللغة التى يستخدمها دون خيل لحظة الغواية، لحظة الإنسان الخطاء ولحظة التحول، ليست لغة الإنسان الواقع تحت تأثير الغواية، الإنسان الخطاء ولا لغة الشخص الذى يعيش لحظة التحول: لا تأتى لغته موافقة لشعوره وأفكاره فى هذه المواقف الثلاثة المحددة، وإنما موافقة للاهوتية الغواية، لحالة الخطيئة والتحول، بنفس الطريقة فإن سلوك الشخصية إزاء ظروف محددة، أى «الطابع الشخصى»، لا يترجم خبرة إنسانية من الناحية الدرامية، وإنما كتابا لاهوتيا، إن من يقوم بالفعل ويعانى ويشكو، ليس هو دون خيل،أى ليس هو الإنسان الذى يعيش الدراما الخاصة به، وإنما حزمة من الصفحات اللاهوتية التى يطلق عليها اسم شخصى، لقد فشل الكاتب فى مهمته ككاتب درامى، عندما لم يتمكن من المحافظة على المسافة بين النظرية والواقع، وعلى مدى العمل الدرامى لم يحصل الكاتب على تحويل هذه النظرية حول الخطيئة والتوبة إلى دراما معيشة.

إن هذا العالم الخاص بعبد الشيطان يذكرنا، فى إخراجه الدرامى الناقص، وبنوعية شخصياته وعواطفهم ومواقفهم بالعالم المبالغ فيه لمسرح العرائس، فى هذه الحال، يأتى فى صورة مسرح كبير ذى مضمون لاهوتى، بشخصياته التى تبدو فى صورة شخصيات مثالية أكثر من كونها أشخاصا.

يبدو لنا أن المكانة التى أعطاها النقد الحالى لهذا الكاتب داخل مجموعة لوبى دى بيجا، يمكن أن يدور حولها نقاش كبير، حيث لا يكفى الجمال الذى تتحلى به أشعاره ولا العبقرية، ولا ثراء الرؤية ولا المعنى الكوميدى ، ولا «الحزمة» ولا كونه كتب بعض الأعمال الكوميدية الممتازة - حتى نضعه فى نفس مكانة كتاب آخرين من أمثال تيرسو دى مولينا أو رويث دى آلاركون، ولا حتى جين دى كاسترو أو بيليث دى جيبارا، وحتى يتبوأ هذه المكانة كان على الكاتب أن يُضَمِّن مسرحه ما لم أعثر عليه فيه: أعمالا درامية تأتى قيمتها من دراميتها، وتتمتع بفضيلة البقاء إلى حد أبعد من السياق الاجتماعى - المسرحى التى ولدت فيه.

٣- بيليث دى جيبارا Vélez de Guevara :

يصغر بيليث دى جيبارا لوبى دى بيجا بستة عشر عاما، وجاء تكوينه ككاتب درامى داخل إطار الأسلوب الدرامى والمفهوم المسرحى الذى حقق نجاحا كبيرا، وأصبح يحظى بإقبال وحماس جمهور متعطش، وقد أقدم المنتجون والممثلون على عرض العديد من الأعمال على مرأى من هذا الجمهور. إن كتابة المسرح تعنى امتلاك تقنيات، والقيام وسط موضوعات معينة، ومعالجة مجموعة من الأساطير، وتحريك سلسلة من الشخصيات، وإرضاء مجموعة من الأذواق.. كل هذه العناصر التى تساعد على النجاح الجماهيرى لعمل مسرحى ما، بداية من العناصر الخارجية وانتهاء بالأخرى الداخلية، قد تم تحديدها بشكل واضح، وها هو الكاتب الشاب الذى أراد أن يبدأ مشواره الفنى يجد نفسه فى الوقت الذى بدأ فيه الكتابة، أمام مسرح قائم وجمهور متواجد، هذا المسرح وهذا الجمهور يمتلكان شخصية لا يمكن الخلط بينها وبين غيرها، ككاتب درامى لا عليه أن يتساءل مسبقا، وإنما عليه فقط أن يصبح فى نفس المكانة المسرحية للوقت الذى يعيش فيه، الأمر الذى يعنى متابعته للوبى دى بيجا. من بين الكتاب الكثيرين الذين ساروا على نهج لوبى دى بيجا يبرز بيليث دى جيبارا نظرا للقوة التى تمتعت بها غنائيته والقوة المأساوية لبعض أعماله الدرامية، نكتشف فيه بعض رغبة فى الأصالة، أصالة نسبية جدا، حيث يقتصر أمرها على تفريعات بسيطة داخل صيغة درامية ثابتة، فى بعض الأوقات جعلنا نشعر بأن العمل لا ينتهى لا بالموت ولا بحفل الزواج ، هذا التثبيت، الذى يرى فيه بالبوينابرات موقفا عكسيا إزاء ما كان مصطلحا عليه بالنسبة لفك عقدة الدسيسة، ويرى فيه فرانثيسكو إيندوراين نقدا ساخرا، يظهر لنا الوزن الكبير للاصطلاح المسرحى فى بناء العمل الدرامى، فى بناء أى عمل كتب ليعرض على خشبة المسرح، إلى جانب هذه الحرية الفنية التى تميز المسرح الإسبانى فى العصر الذهبى لابد من أن نأخذ فى الحسبان هذا الانصياع الواعى لصيغة درامية، تتغير بقدر بسيط جدا، وذلك إذا ما أردنا أن نفهم التناقض الكبير للدراما القومية، التناقض الظاهرى الذى يمكن تصويره هكذا: المسرح الإسبانى يعد مسرحا ثوريا بالنسبة لأشكاله الدرامية، ولكنه غير ثورى بالمرة فيما يتعلق بتاريخه الداخلى. إن دراسة المسرح تعنى دراسة تاريخ تنويعات نظام لا يتبدل، أن يكتب نفس المسرح على مدى أكثر من مائة عام يعنى، بكل تأكيد، خصوبة الصيغة الدرامية، وأيضا حالة الثبات

التى هى عليها، من ١٥٨٠ وحتى ١٦٨٠ يتوالى إنتاج العرض المدهش حقا لجمهور لم تتغير أذواقه بالنسبة لأساس هذا المسرح ولأجيال عديدة من الكتاب الذين يكتبون مسرحا لم يتغير هو الآخر فى أساسياته (التقنية- الأفكار- الشخصيات- المشاكل)، وعلى جانب آخر نعرف أن «الكوميديا» قد ظلت متواجدة على الرغم من انتكاستها على مدى القرن الثامن عشر. أكان عدم تغيير المسرح راجعا إلى عدم تغير الحياة؟ أم أنه حين تغيرت الحياة ظل المسرح ثابتا لا يتغير؟

من بين الموضوعات الدرامية العديدة التى عالجها لوبى دى بيجا، يولى بيليث دى جيبارا اهتماما خاصا بالموضوعات البطولية الحماسية التى يلعب دور البطولة فيها شخصيات عريقة الدم، التى تفوح منها أعمالها المجيدة، هذه البطولة التى يلعبونها، باعتبارها قيمة مثالية، هو ما يعمد الكاتب إلى إبرازه. يبحث عن أبطاله بين صفحات التاريخ، وفى الأساطير القومية، وما أن يخرجها من بين تلك الصفحات، يقدمها على خشبة المسرح حتى تتمكن، عن طريق ما تقوم به من أعمال، من إثارة إعجاب الجمهور، مثل هذه الأعمال يقوم بناؤها على أساس من سلسلة من المواقف التى يظهر لنا فيها البطل وهو يمارس دوره. إن ما يتغير من عمل إلى آخر هو المواقف، لا طابع الأبطال الذين يمثلون نموذجا واحدا. بإمكاننا الحديث عن ميكنة بطولية حقيقية، وما إن تثبت معنى خاصا بالبطولة، لم يعد يبقى أمام الكاتب سوى أن يبحث عن بعض الأبطال الذين يجسدون هذا المفهوم بأعمالهم. فى الواقع، فإن كل الأبطال، رغم أسمائهم العديدة، يمثلون بطلا واحدا: البطل. لدينا انطباع بأن بيليث دى جيارا، ومعه الكاتب الدرامى الإسبانى يقدم لنا شخصية واحدة ترتدى أقنعة متعددة، تتعدد بتعدد الأسماء التى يتسمى بها هذا البطل. بهذا أريد أن أقول إن فكرة البطل تأتى سابقة على الشخصية التى تلعب دور البطولة فى الدراما، وعليه تصبح النتيجة، من الناحية الدرامية، مثيرة للعجب: يفرض علينا الكاتب بالقوة صورة نوعية للسلوك البطلى، دون أن يحدث ذلك بالنسبة للشخصية البطولية الفردية، يأتى مجموعة الأبطال التى تظهر على صفحات مسرح بيليث دى جيبارا بداية، على سبيل المثال، من جوثمان إلبوينو Guzmán el Bueno، وحتى جارثيادى باريديس Gaecía de Paredes لا يضع أمامنا تنويعا للشخصيات البطلية، وإنما صورة صارمة للبطولية، لا أفراد، وإنما الجوهر نفسه للسلوك البطولى، حيث لا تنبع قيمة الشخصية من ذاتها، وإنما من دلالتها على الصورة

المثالية للبطل، ولكم قليلة هى أهمية النمط الواقعى الذى يجب على البطل أن يتماهى معه. فى الملك أشد تقديرا من الدم Más pesa el rey que la sangre، حيث يلعب جوثمان إلبوينو دور البطولة ، نراه يصارع ثعبانًا مخيفًا ، دائماً تربّع على صفحات كتب الفروسية .

فى الوقت الذى يتمكن فيه بيليث دى جيبارا من الجمع بين التعبير الغنائى والموقف المأساوى فى عمل واحد يصبح مالكًا لأفضل الأعمال المسرحية ، مثلما حدث فى : قمر الجبل la luna de la sierra ، وجبليّة لابيرا la Serrana de la Vera والحاكم المتوفى Reinar después de morir .

يأتى العملان الأولان مستوحيان من المصادر الشعبية: أغنيتين إحداهما حماسية والأخرى شعبية، والكاتب فى استخدام هذه المصادر يتبع سياسة لوبى دى بيجا. هذا التقابل بين عالم القرية، وعالم المدينة يأتى أيضا من جعبة لوبى، أما الدسيسة التى تأتى فى صورة أشد تعقيدا من مثيلتها عن لوبى، فتأتى فى خدمة هذا الغرض نفسه: التمجيد الشعرى لذلك الإنسان الذى يعيش فى سلام مع نفسه، بعيدا عن المدينة وقريبا من الطبيعة، وفى مقابلة الإنسانية المحضة والكريمة لإنسان القرية، الذى يشعر شعورا حيا بكرامة وقيمة الإنسان، ويتصرف بأصالة مطلقة، ترتفع هامة الشخصية الخادعة لإنسان المدينة والبلاط الذى بثقته فى سلطانه ونفوذه واحتقاره للإنسان الريفى، يحاول أن يسحقه، أو يسحقه، بالفعل. كما نرى، فإن البناء الدرامى يأتى مشابها لذلك الذى رأيناه فى بيريبانيث والأعمال الأخرى التى تدور فى إطار السلطة الظالمة. إن الأمر الحاسم هنا والمهم هو تلك المواجهة بين عالمين، بين نظامين من القيم، إحداهما أصيل، والآخر عكس ذلك، ويأتى الأمر الجديد فى جبلية لا بيرا de La vera Aasereana متمثلا فى لجوء البطل صاحب الروح الفظة البدائية للانتقام لشرفه بيديه، ومن الملاحظ فى هذا العمل ذلك التوافق التام بين المنظر الطبيعى وطلعة الجبلية. فى قمر الجبل La Luna de sierra نلتقى مع جمال درامى أسمى، حيث نشعر بأن مشاهد الدواخل الريفية ذات الواقعية الشرعية الثرية تدخلنا بفاعلية فى نفس قلب الحياة الريفية، بحيث تجعلنا نستمتع بسحر، هو سحر الحياة البسيطة، حيث يوجد كل شيء على طبيعته، لا يلبس لباس المظهر الخادع، فها هو بيليث دى جيبارا حين يقدم لنا فقط على خشبة المسرح زوجين من أبناء الريف يتأهبان لتناول العشاء بينما يقبع أهالى المدينة فى الخارج متنكرين، يجعلنا نُحسّ دونما تناول بلاغى، وبطريقة درامية خالصة، النوعية

البشرية السامية لأنطون وباسكوالا، وفى مواجهتهما بصوت ينبعث من الظلام وقناع، نجد دون خوان ورئيس الرهبان يعربان عن مدى التفاهة فى حياتهما، هذا التقابل بين العالمين الممثلين لنمطين مختلفين من أنماط الحياة، والذى نجده بكثرة فى مسرح العصر الذهبى، يعرب بالإضافة إلى تجذره فى تراث أدبى ما عن الموقف الذى يتبناه ضمير الكاتب،إزاء حالة الصراع بين إنسان القرية وإنسان المدينة، وبين المتواضع الذليل وصاحب النفوذ، وما يتم إبرازه هنا هو الأهمية الاجتماعية للأول، والذى إذا ما كان الفوز حليفه فإن ذلك يأتى راجعا إلى ذاتيته القوية القادرة، لا لمجرد أن الحق فى جانبه، وإلى جانب هؤلاء الأبطال الاستثنائيين من أفراد القرية يوجد الكورس الهائل من الأشخاص الذين لا يقدرون على شيء ولا يجرؤون على استخدام القوة.

ودراما الحاكم المتوفى Reinar después de morir تعتبر العمل الأم بالنسبة لإنتاج بيليث دى جيبارا، وهناك بعض النقاد الذين وقعوا فى تسميتهم لكاتبنا «راسين الإسبانى»، وهو اللقب الذى أتى غير مناسب على كل الأصعدة، حيث إنه ما من شيء أبعد عن مأساة راسين مثل هذه المأساة التى تدور حول موضوع الحب بين إينس دى كاسترو والأمير بدرو دى بورتوجال، ولا أشد خلافا بين مفهوم العالم المأساوى للفرنسى راسين والإسبانى بيليث دى جيبارا.

ولقد أتت أسطورة إنيس دى كاسترو معتمدة على تراث أدبى درامى وغنائى على حد سواء، وكذلك فقد أتى أفضل تعبير لها على يد كاموئينس فى الغناء الثالث تحت عنوان «أوس لوسياداس» ، وفى المسرح بالإضافة إلى الأعمال المأساوية لفيريرا Ferreira وخيرونيمو بيرموديث Jerónimo Bermúdez، نجد أخبارا عن إينس دى كاستر Inés de Castro للوبى دى بيجا، التى ضاعت فى عصرنا هذا، إلى جانب الوجود النصىّ لعمل بعنوان: المأساة الشهيرة لدونيا إينس دى كاسترو Tragedia Famosa de Dona Inés de Castro للكاتب ميكسيا دى لاثيدرا والمطبوع عام ١٦١٢ .

إن بيليث دى جيبارا يبنى ضمن الوفاء الشديد للشكل الدرامى الإسبانى، مأساة يكمن نجاحها الرئيسى فى الجمال الشعرى للمواقف أكثر منه فى العمق الدرامى للشخصيات، يبدو أن المأساة مستوعبة ومكتوبة من خلال شكل غنائى أكثر من تحقيقها عبر شكل مأساوى، ولهذا فإن ما يحركنا ويؤثر فينا هى حكاية الحب المسرحة بالنسبة لإينس وبدرو، وليست إينس وبدور فى ذاتهما باعتبارهما بطلين لعالم مأساوى : عالم الدراما. إن تقنية التوازى التى يستخدمها بيليث دى جيبارا فى تفصيل المشاهد تسمح له بأن يقدم بفعالية درامية عالية الوحدة أو العزلة المرغوبة من

دون بدرو، وكذلك الوحدة المرغوبة من طرف إينس، اللذاين عند افتراقهما يعبران في قوة غنائية عن عاطفة الحب التي تنتابهما، هذان المشهدان يهيئان الطريق، بدورها، أمام عاطفة مشهدين آخرين- اثنين فقط- يظهر فيهما المحبّان جنبا إلى جنب. غياب عزلة المحبين، المعالجين مسرحيا بصورة تماثلية، وتجمعات مسبقة تعكرها الهواجس تأتي كلها لتكون النواة الدرامية لقصة الغرام هذه في الفصلين الأولين، وحول هذين المحبين تتولد القوتان اللتان تقودان إلى النهاية المأساوية: العاطفة الغرامية لإينس خطيبة دون بدرو التي طعنت في كبريائها بعد رفضها من قبل الأمير «وحق الدولة»، الذي تم التعبير عنه على لسان إيجاس كوئيّو وألبار جونثاليث، حائرا بين هذه العوالم الثلاثة، يبدو لنا الملك دون ألونصو دي بورتوجال. في الفصل الثالث يتمركز الحدث في قرار الملك، حيث يرجع موت وحياة إينس دي كاسترو إلى القرار الذي سيصدره، يأتي المشهد الذي يحتوي على حدث القمة متمثلا في ذلك الذي تظهر فيه إينس تجهد نفسها من أجل إثارة الشفقة في نفس الملك حتى يرى براءتها، يحتوي المشهد على كثير من العاطفة والإثارة، ولكن قوته المأساوية تأتي قليلة بسبب اللاعمق في شخصية الملك، الشخصية غير واضحة المعالم، العاجزة بسبب سطحية الجانب الطباعي فيها عن الإتيان برد من الناحية الدرامية، على إينس دي كاسترو وعلى جانب آخر نجد أن «حق الدولة» الذي هو سبب موت إينس، لا يكتسب الكثافة الكافية داخل الدراما. إن ضرورة موت إينس بدافع من "حق الدولة" تأتي مصورة داخل الأسطورة، إلا أنه لا تصل إلى اكتساب مرتبة الضرورة المأساوية مع ضرورة درامية ذاتية بصفة استثنائية وأساسية.

في المشاهد الختامية نجد أن بيليث دي جيبارا يمزج موضوع تمجيد إينس مع موضوع الموت، هذا الانتقال السريع من موضوع إلى آخر يمثل بحق مهارة كاملة من جانب الكاتب، فها هي إينس- المتوجة بعد وفاتها – تحتفظ بجمالها الحي كضحية بريئة.

٤- رويث دي آلاركون Ruiz de Alarcón :

لأسباب عديدة حين يتم الحكم على الكاتب وإنتاجه يتطرق الكلام إلى آلاركون باعتباره «حالة»، وكثيرا ما ألح النقاد على الإشارة إلى أهمية عاملين من العوامل التي تعتمد عليها السيرة الذاتية لآلاركون ككاتب درامي: ما كان به من حدبة في ظهره وأصله المكسيكي، هذا الجسد المشوه الذي أصبح هدفا لسخريات قاسية ودامية نغصت على الرجل حياته، وجعلته ممتعضا على الدوام، وحملته على أن ينزوي على

نفسه، وأن يواجه عالمه الخارجي، هذا بما انطوت عليه نفسه من قريحة ونبوغ، والتى تكمن فى فضائلها الروحية قيمة الإنسان، أما «مكسيكيته» والتى تنزع عنها كل ما يمت بصلة للجوانب النفسية - العنصرية (التأدب- والانعطاف الهنديين) يبيّن بوضوح عن موقف تباعدى داخله كإنسان فيما يتعلق بالنظام الاجتماعى - الدينى الذى أحكم رباطه على شبه الجزيرة الأيبيرية والحياة فيها، كما خلق فى نفسيته كفنان موقفا نقديا انتقل إلى مسرحه فى مواجهة القواعد التى كانت تحكم المجتمع الإسبانى. لقد أصبح آلاركون من خلال عزلته المؤلمة والداعية إلى الفخر ومن خلال وضعه كإنسان وافد من الخارج، وبقدر أكثر راديكالية من أقرانه، فى وضع أسمى يمكنه من تحليل أشكال الحياة الإسبانية وآليتها الاجتماعية[٢٩].

الميزات العامة Caracteres generales :

يتميز الإنتاج الأدبى لآلاركون عن نظيره عند أقرانه المعاصرين، فى المقام الأول ببساطته وقلته ، وفى مواجهة وفرة إنتاج لوبى دى بيجا ويترسو، وبيليث دى جيبارا أو ميرادى أميسكوا نجد أن الإنتاج الذى خلفه آلاركون قليل للغاية، من المثير للضحك أن نرى فى إنتاجه عدم اللجوء إلى الاستنباط من الآخرين أو عيبا فى القدرة الإبداعية. إن آلاركون لا يعيش من المسرح، ولا يدخل معياره القيمى فى دائرة الوفرة، فيه يبدو انشغاله التام بالعمل المحكم، ويأتى حرصه على الأسلوب دافعا له على تصحيح وتهذيب والعناية بالعمل المسرحى، هذه العناية لا توجه فقط للنص الشعرى، المتقن دائما، واللغة الخالية من التفاهات والتصنع، والتضخم، وإنما إلى بنية الحدث، والتى يتحاشى فيه تعدد الدسائس والموضوعات ، معتنيا بوحدته، وإبراز الشخصيات وطبائعها، هذه العناية بالأسلوب والبنية الدرامية تحدد، فى أفضل أعماله، الانسجام الداخلى لعالمه الدرامى.

وبنفس الدرجة من الأهمية التى تتمتع بها الوحدة البنيوية للعمل المسرحى، والتى يرتكن عليها كمالها الشكلى، تتمتع أيضا الوحدة القصدية، التى ترتكز عليها أصالة مضمون مسرحه، وبهذا نلمس جانبا أساسيا من المسرح الآلاركونى: الأصل الأخلاقى للصراع الدرامى. كثيرا ما كتب النقاد حول «الأخلاقيات» عند آلاركون، والأخلاقيات التى أتت تفسرها حالة الاستياء التى انتابت الرجل، كما لو كانت نقلا لحالته الشخصية، والتى تم التأكد على أنها مغرضة، هذا الطابع «المغرض» للأخلاقيات عند

آلاركون، تم استشرافه، بالطبع ، من السلوكيات التى اتبعها عدد من الشخصيات ، ومن المعيار القيميّ الذى تبنته هذه المجموعة أو تلك من الشخصيات حول تلك السلوكيات كما لو أن هذه الشخصيات قد ولدت فقط لتكون بوقا لآلاركون الإنسان، الذى يحمل حدبته على ظهره، وما كانت لها من علاقة تربطها بالعالم الذى تتحرك على أرضه والذى تهبه الوجود بلغتها وسلوكها، وها هو بالبوينابرات يلفت الانتباه صوب الملاحظة الإنسانية والثراء الحيوى للشخصية المذمومة - شخصية دون جارثيا، كذّاب العمل الذى يحمل عنوان : الحقيقة الخادعة La verdad Sospchosa، ودون مينيدو نمّام العمل المعنون: للحوائط آذان Las Paredes oyen - وتناقضها مع صرامة العقوبة أو مع الشخصية التى تجسد فضائل الأخلاق السائدة. وفى مواجهة ملاحة وحيوية دون جارثيا تأتى الصورة الأخلاقية «الباردة» الاصطلاحية الجافة لدون بلتران، وفى مقابلة الثراء الحيوى للنمام دون مينيدو، يأتى انعراج وعدم الأناقة فى سلوكيات دون خوان، وقد عثر بالبوينابرات على مثل هذا التقابل أصلا فى النفسية الحزينة عند آلاركون «الذى ترجم اللاوعى لديه بنظرة الرضا الحاقد مثل هؤلاء الأنماط الاجتماعية الخبيثة والظريفة، خادعا نفسه بالحل الصارم». دائما ما كان يبدو لنا فى صورة غاية فى النسبية أى شرح من الناحية التحليلية النفسية للعمل الأدبى .

هذه اللعبة الدياليكيتية للشعور واللاشعور لدى المؤلف التى يستنكر ويرفض فيها الوعى تحت صورة العقلانية، ذلك الذى يكون أداة للتسلية بالنسبة للاوعى، ويساورنا الشك بأنه من الممكن عدم حدوث شىء من هذا القبيل. لماذا يصبح لزاما على اللاوعى عند آلاركون أن يحقد على ذلك الأسلوب الذى ظهر عليه كيانه الإنسانى بدلا من الرضا به؟ ولماذا يصبح خلق هذه الأنماط المثالية فى بطولتها مثل الكريم دون فادريكى فى صناعة الأصدقاء Ganar amigos، أو ذلك الوفى دون رودريجو فى الطبقات المتميزة Los pechos Privilegiados ثمرة للإعلاء من شأن اللاوعى؟ ولنحاول فهم العالم الدرامى الآلاركونى دون اللجوء إلى ضغينة الأخلاق، أو إلى عقد النقص النكدة وغير المدلل عليها.

إن الشرف لا يقوم بدوره فى أعمال الكاتب كمعبودة لابد من أداء شعائر العبادة لها بصفة مطلقة، بما يتناقص مع المطالب الذاتية للضمير الأخلاقى للفرد. هذه الدياليكتية بين جانبى الشرف، الداخلى والخارجى «الشرف - الفضيلة» و «الشرف - الرأى» لا تتبلور فى مواقف مأساوية يهزم فيها الضمير الفردى رغم احتجاجه الظاهر،

على يد الطغيان الذى لا يرحم للقانون اللاشخصى للشرف، إن الأمر الطبيعى - رغم أن ذلك لا يأتى فى صورة استثنائية - هو أن «الشرف - الفضيلة» ينتصر على «الشرف - الرأى»، الأمر الذى يعنى إظهارا لمبدأ الأخلاق باعتباره أصلا للشرف . وكما كتب أميريكو كاستر حين تعرضه لمفهوم الشرف عند آلاركون «إن نظرية الشرف ليست سوى جانب من صرح الأخلاق عنده»، وفى الوقت الذى تصبح فيه هذه الأخلاق مستقلة وملازمة للذات، يمتثل لمثل هذه الصفات أيضا مفهوم الكرامة الإنسانية، الذى لا يرجع إلى ظروف خارجية (شهرة، رأى، مكافآت) وإنما إلى حميمية الفضيلة الفردية، الشرف لازم الفضيلة، ولكن وجود الفضيلة وقيمتها تتحدد على أساس ما يراه الآخرون(٣٠). هكذا يكمن الشرف فى تأكيد الضمير الأخلاقى الذاتى واحترام الشخص لنفسه، هذا المفهوم للشرف حين يلعب دوره دراميا، يحدد من بين العديد من الأحداث هذه الأمور التالية :

١ - إن الشخصية النبيلة تقيم أصلها على أساس لا علاقة له بالميراث، ولا بما تلقته عن أسلافها، وإنما على أساس من أعمالها الشخصية، من استحقاقاتها الفردية، حيث إن الشرف فى الفرد عبارة عن قيمة روحية.

٢ - النبيل المهان لا يرى نفسه بالضرورة مدفوعا إلى الانتقام الدرامى، الذى، بالإضافة إلى هذا، لا يقع فى بعض الأحيان .

٣ - العقل يصل إلى حد السيطرة على العاطفة ويتحول إلى مرشد للسلوك.

٤ - يمكن للأخلاق الشخصية أن تدخل فى صدام مع الأخلاق الجمعيّة ومثال واضح لهذا الأمر يمكن أن يكون دون دومينجو دى دون بلاس، بطل العمل الذى يحمل عنوان: بعض الخير كامن فى الشر No hoy mal que por bién no venga .

وحين يكف الشرف عن لعب دوره كأسطورة اجتماعية - دينية، يركز آلاركون انتباهه فى القيمة الأخلاقية للسلوك، مبدعا الكوميديا الأخلاقية، كوميديا العادات أو الطباع، والتى سوف نسميها، اصطلاحا : «الكوميديا الآلاركونية».

الكوميديا الألاركونية ومضمونها الأخلاقى - الاجتماعى :

تأتى هذه الكوميديا مبنية حول شخصية أو نمط نفسانى، فى غاية الفردية، تتكون شخصيته الأساسية من رذيلة (الحقيقة المشبوهة La verdad sospechosa) ، للحوائط آذان Las paredes oyen تجربة الوعود la prruebà de las promesas ، أو من صفة ذات مغزى من الناحية الاجتماعية (بعض الخير كامن فى الشر)، أو حول موقف اجتماعى غريب (اختبار الأزواج El examen de maridos) إن البيئة التى تترعرع فيها الكوميديا بيئة مدنية فى الأساس وشخصياتها تنتمى إلى الطبقة المتوسطة النبيلة، بالإمكان أن نطبق على هذه المجموعة من الكوميديا ما يعتبره ألفونصو ريس بمثابة الملامح الخاصة بالمسرح الألاركونى : «إنه مسرح يقدم صورة معتدلة وتميزه حالة من فقدان الثقة العامة فى الاصطلاحات الاجتماعية المتعود عليها، ارتباط شديد بالأشياء ذات القيمة اليومية، والتى تبدو فى صورة حداثية عميقة، هذا إلى جانب قلة الجانب الغنائى المستعاض عنه بهذا الإيقاع الأنيس والرصين، الذى يأتى متناسبا جدا مع المسرح»[٣١].

فى الحقيقة المشبوهة La verdad sospechosa يلعب دون جارثيا دور البطولة، يأتى فى صورة الكذّاب، لكنه ليس كذابا عاديا، وإنما هو فنان أصيل فى مادة الكذب . الكذب فيه يعد رذيلة لا تنفصم عن طبيعته، لا رذيلة عفوية، لا يكذب فقط من أجل التسلية، أو من أجل المتعة المحضة بالكذب، وإنما باعتباره وسيلة للحصول على أهداف قريبة: إثارة إعجاب السيدات، إظهار تفوقه على رجل ما، تجنب المسئوليات، الحصول على ما يريد، ففى الوقت الذى سأله فيه خادمه عن سبب لجوئه للكذب، يجيبه قائلا :

من يعيش دون أن يكون صاحب إحساس،
من يعيش ليزيد عدد الأفراد واحدا،
ويفعل مثلما يفعل الآخرون
ما الفرق بينه وبين الدواب؟
لكى يكونوا أعلاما مشهورين فى شىء عظيم،
أيًا كانت الوسيلة.

ليشيروا إلىّ فى كل مكان،
وليشى الجميع بى إن شاءوا
فها هو واحد ، كى يكسب شهرة
أحرق معبد إيفيسيا .
وأخيراً ، فهذا ما أصبوا إليه
حيث فيه تكمن القوة .

ما يصبو إليه ويتلذذ به ، ولكن أيضًا ، هناك رغبة فى الشهرة ، هذه الغاية الثانية من وراء الكذب هى التى تبرز العمق الاجتماعى الذى ينسج عليه آلاركون شخصياته . من هذا العمق الاجتماعى ، الذى تظهر فيه الرفاهية والثروة عن مكانته وقدره ، تنبثق شخصية دون بلتران ، الأب ، والذى يحمل أخلاقًا ذات وجهين: أحدهما ينظر إلى داخل الفرد ، والآخر ينظر إلى الرأى العام .

من بين هذين الوجهين، يسود الوجه الخارجى الأكثر أهمية، من الناحية الاجتماعية، من الثانى، من نفس هذا العمق الاجتماعى، الذى يتمتع بأخلاقيات ليست، على وجه التحديد، مثالية، حيث تعطى أهمية لظواهر الأمور أكثر من حقيقة الفرد، تنبثق أيضا شخصية خاثينتا التى، بعد أن وقعت فى غرام دون خوان، تقرر ألا تتزوجه بينما لم يحصل على الدرجة العسكرية المطلوبة، إلا أنها لا تتركه قبل أن تتأكد من العثور على زوج غيره. هذه الشخصيات التى لا تكذب مثل دون جارثيا ، والتى تمثل مجتمعا يصبح المظهر فيه صاحب القيمة العليا لا الحقيقة الخالصة فى نظر الأخلاق، هى التى ستكلف بمعاقبة دون جارثيا، فى الوقت الذى يقول فيه الحقيقة الوحيدة فى حياته، يصبح دون جارثيا ضحية الكذب الذى تبناه ، ولكن ليس بصفته أخلاقيات محضة ؛ فالذى يحدد ويقرر عقابه هنا ليس هو الرجل الداعى إلى الأخلاق، وإنما هو الكاتب ، ليس الحق ، وإنما التهكم والسخرية . يتزوج دون جارثيا من المرأة التى لا يحبها، وخاثينتا تتزوج من دون خوان، ولكن فقط بعد أن يحصل هذا على الدرجة العسكرية، أما دون بلتران فيبدو أنه قد نال ما كان يشغله حقا: أن يسير على نهج الرأى العام.

فى للحوائط آذان Las Paredes oyen يبين لنا آلاركون عن طريق النمّام دون ميندو، عواقب رذيلة النميمة، دون ميندو، الرجل الجذاب جسمانيا مثل دون جارثيا،

يخلو من الملاحة التى كان عليها هذا الأخير، ويظهر دناءة روحه، وذلك فى تناقض مع الجمال الأخلاقى لدون خوان، «مسكين وقبيح». هذا العمل، الأقل عمقا والأكثر بدائية من سابقه فيما يتعلق بمضمونه، على الرغم من كمال بنيته، يمثل فى بساطة شديدة تفوق الفضيلة على الرذيلة، دونيا أنا Ana، التى يتطلع إلى نيل يدها دون ميندو ودون خوان والدوق، ترفض الأول لأنه يتحدث عنها بصورة غير لائقة، والأخير نظرا للفوارق الطبقية بينهما وتقدم يدها كزوجة إلى دون خوان؛ «لأنه – كما تقول – أجبرنى حين تحدث بالخير عنى»، بهذا القرار الذى تتخذه دونيا أنا تتأكد صحة ما قالته ثيليا، خادمتها :

ليس لكِ أن تنظرى من الرجل
جماله أو أناقته:
فجماله هو النبل
وأناقته، هى المعرفة.

فى تجربة الوعود La prueba de las promesas، ينزل آلاركون العقوبة بالجحود والنكران . هذه الكوميديا، المستوحاة من النموذج الحادى عشر للعمل المعنون الكونت لوكانور El Conde Lucanor للأمير خوان مانويل، تحتوى على بنية أصيلة، تكمن فى الوصل بين زمانين دراميين : الزمن الحقيقى للحظة الحاضرة ، والزمن المتخيل للحظة القادمة. هناك رجلان : دون خوان ودون إنريكى يطلبان يد دونيا بلانكا، التى تبدى رغبة فى أولهما. دون إيان والد بلانكا والمشعوذ الكبير، يجعل الشخصيات تعيش حدثا خياليا، قام بخلقة هو، دون إيّان، عبر خيالاته، يقوم، فى الواقع، بدور الكاتب: يخترع مواقف ثم يدع الشخصيات فى إطار من الحرية لتعيش هذه المواقف وفقا لحقيقتهم هم، لا وفقا لما يقولونه عن هذه الحقيقة، وها هو دون بدرو يصبح ماركيز طريفة Tarifa، ومحظى الملك ثم رئيسا لمجلس قشتالة، تؤدى حيازته لمثل هذه المناصب إلى الكشف عن حقيقة نفسه، فيعلن عن جحوده ونكرانه اللذين تنطوى عليهما شخصيته، وفى الوقت الذى يهدد فيه دون خوان دون إيان بمعاقبته على سحره وشعوذته، يلجأ هذا الأخير إلى فك ما قام به من عمل الشعوذة، وعليه تعود الشخصيات إلى الحاضر الواقعى المقطوع. إن انقطاع التسلسل الزمنى، بتقنية تتشابه مع تلك التى يتبعها الكاتب الإنجليزى بريستلى Priestly، رغم الفارق بينهما فى الوظيفة الدرامية، يعمل على كشف النقاب عن الشخصية الحقيقية لكل فرد من أفراد الدراما. تبقى

الشخصيات متهمة والحاضر محملا بالتكافؤات الجديدة التى تقرر حل الصراع، ترفض بلانكا دون خوان تقدم نفسها إلى دون إنريكى.

فى بعض الخير كامن فى الشر No hay mal que por bien no venga يُجسّد فى دون دومينجو دى دون بلاس موقف اللاتوافق مع القواعد التى تحكم المجتمع . دون دومينجو يقدم ، فى العديد من مواقف الكوميديا ، معايره الشخصية على القواعد الاجتماعية القائمة: يرفض متابعة المعايير السائدة فى مجال الموضة ، والدخول فى نزال مع منافسه فى قضايا الحب، والذى يترك له المحبوبة لاعترافه بأحقيته فيها أكثر منه، والتدخل كمصارع ثيران فى إحدى "حلبات لعبة التحطيب" ؛ إذ يرى من البلاهة أن يغامر بحياته فقط من أجل أن يتحدث عنه الرأى العام كرجل شجاع .. وعلى النقيض من ذلك، فحين يتعلق الأمر بالدفاع عن قضية عادلة، لا يتشكك فى تقديم نفسه فداء لها.

بهذا الموقف والسلوك الذى يتبناه دون دومينجو يظهر لنا استقلاليته إزاء التقاليد المرعية فى المجتمع وأولية الأخلاق الشخصية، القائمة على مبادئ ثابتة وعقلانية، فى مواجهة التقليد الأخلاقى، القائم على المظاهر، للمجتمع، الذى ينحصر نموذجه أو محوره فى احترام الرأى العام، المحرك الحقيقى لسلوك الأفراد.

وأخيرا فى اختبار الأزواج El examen de marides يقوم الكاتب بكشف النقاب عن الأساس المعيب والهش للرأى العام. دونيا إينس الشابة النبيلة والثرية، تقرر الزواج عملاً بالوصية الروحية التى أوصى بها والدها، الوصية التى تتلخص فى العبارة التالية: «قبل أن تنقلى خطوتك، عليك بالنظر تحت قدميك»، تعقد للمتقدمين لها مسابقة للإعلان عن الفضائل والاستحقاقات التى يتمتع بها كل منهم، حيث سيفوز بيدها من يتميز على غيره.

وأثناء اختبار الأزواج هذا، الذى يتقدم له ستة من المرشحين، تحس دونيا إينس بالغرام تجاه واحد منهم، الماركيز دون فادريكى، والذى لن تجرؤ على الزواج منه نظرا لبعض العيوب التى أذاعها الرأى العام، المتمثل، فى سخرية، فى سيدة أخرى غيور، من جانب، نرى أن آلاركون يبرز الأصل العكر لهذا الرأى العام، الذى يخضع الجميع لسلطانه وطغيانه، والذى يملك سلطة اجتماعية يمكن أن تلحق الضرر الكثير بالأفراد والأبرياء، ومن جانب آخر، يطلق سلسلة من الهجاء ضد عالم الغرام بالصورة التى يظهر عليها فى «الكوميديا». دون كارلوس الذى أغرم بدونيا إينس، يقلع عن حبها مؤقتًا ليقع فى غرام آخر مماثل لدونيا بلانكا، حيث وصلته أنباء حبها له. دونيا بلانكا، بدورها، المتسببة فى هذه الأخبار الشائعة، والتى كانت موجهة، عمداً، ضد دُون فادريكى

الذى أحبته وأرادت أن تنتقم منه مقللة من شأنه أمام أعين دونيا أنا، تقبل سعيدة يد دون كارلوس، حتى لا تثبت على نفسها ما نسجته من دسيسة، وبالطبع، يتزوج دون فادريكى من دونيا إينس، فى الوقت الذى بدت فيه نواقص الماركيز أمراً لا أساس له من الصحة. إن من أصبح الآن فى قفص الاتهام هو الرأى العام، الذى لا يقوم على أساس غير الحقد والفرية. هذه فى رأيى هى النية الحقيقية للكاتب، والتى تأتى مستترة تحت عباءة الهجاء والسخرية من لعبة الحب الاجتماعية.

فى هذه الأعمال الكوميدية الخمسة، التى قمنا بتحليلها فى عجالة، أرى بأنه قد اتضح لنا تماماً، وبما فيه الكفاية، أصل الصراعات المطروحة والقصد النقدى للكاتب، الذى يتبنى، فى مواجهة المجتمع، الذى يعيش فيه، موقفاً مستقلاً وغير توافقى.

الدراما الحماسية – القومية El drama heroico - nacional :

هناك ثلاث أعمال درامية تمثل فى مثالية هذا الجنس الدرامى: صناعة الأصدقاء Ganar amigos ، والطبقات المتميزة Los Pechos privilegiados والقسوة من أجل الشرف La crueldad por el honor ، فى هذه الأعمال الدرامية الثلاثة يبنى البطل بطولته على أساس من الفضيلة أكثر من بنائها على الأصل والدم، على الوفاء للضمير الأخلاقى الفردى، أكثر من بنائها على القيم السائدة فى العالم، مهما كانت مكانتها. تأتى دوافع الحدث كامنة فى داخل الشخص، فهو مصدرها ومحركها الأساسى، لا فى قوانين الحياة. يتولد الصراع، تحديداً، من الصدام بين الشخص وعالمه، يحقق البطل الانتصار فى النهاية، وهذا الانتصار ينطوى فى داخله على درس للعالم. إنه لم يحقق هذا الانتصار قبل المرور بحلقة طويلة من المعاناة. إن قبول الألم، الذى يعد اختباراً لأصالة الفضيلة عند البطل، هو الذى يرسم الخطوط العريضة لهذه البطولة.

يأتى المشهد الأخير، الذى يمجد البطل، مُحمَّلاً بالاعتراف الرسمى، من قبل العالم، بالفضيلة الحماسية، التى تتحول بهذه الصورة إلى نموذج يحتذى به. إن آلاركون يحمل المثالية الأخلاقية لهذه الأعمال الدرامية إلى درجة تخليص المذنب من ذنبه، عن طريق الاعتراف بالخطأ الذى ارتكبه والاعتراف ببراءة البطل. هكذا يصبح البطل والمناوئ له متعادلين فى نُبل النفس فى نهاية الدراما. هذه النهاية التصالحية، التى يتراضى فيها الجميع والتى يُحلّ فيها كل شىء فى صالح البطل والعالم، تظهر، أفضل من أى مثل آخر، حاجة الكاتب فى أن يضم موقفة اللاتوافقى، واستقلاله فى

مجال المعايير الأخلاقية إلى الوعى بالحدود التى يجب أن يتحرك داخلها. فى يد كاتب من كتاب المسرح الإليزابيثى تصل النهاية إلى حدها المأساوى : كان بالإمكان أن يقع البطل الفاضل ضحية لظلم «العالم الرسمى»، أما بالنسبة للكاتب الإسبانى فالأمور تنتهى على أفضل ما يمكن أن تكون عليه الصورة فى أفضل العوالم.

فى صناعة الأصدقاء Ganar amigos يلعب دور البطولة الماركيز فادريكى الذى يقدم ما يمليه عليه ضميره (من احترام الكلمة المعلنة، والرفض والنفور من ارتكاب جريمة لا تدعو إليها الضرورة) على القوانين التى تحكم العالم (من الانتقام لاغتيال أختيه، قتل أحد النبلاء بأمر الملك)، وحين يحكم عليه من قبل الملك، يكفيه فقط وعيه ببراءته، وأولئك الذين حملوه إلى مثل هذا الموقف يعترفون فى همة بأخطائهم، وهنا يصدر الملك عفواً عن الجميع، فيعطيهم :

الحرية كحق من حقوقهم،
والعفوية كما تقضى العدالة.

فى الطبقات المتميزة Los pechos privilegiados نجد دون روديجو يفضل الوقوف فى مواجهة الملك ورفض الحب المقبول من جانب دونيا ليونور، قبل أن يفعل شيئًا يتناقض مع ما يمليه عليه ضميره، يعصى أوامر الملك له بأن يدخل كطرف ثالث من أجل الفوز بدونيا إلبيرة، أخت دونيا ليونور، وأخيراً، يقوم الملك بعد عودته إلى صوابه، بمكافأة دون رودريجو على ولائه وفضائله.

فى القسوة من أجل الشرف La crueldad proel honor ذات الحدث الأكثر تعقيداً من مثيله فى الأعمال الأخرى، يفضل سانشو أولاجا الصراع ضد والده، الذى يتظاهر بكونه ملكًا، فيتبعه كل النبلاء، ظنًا منهم أنه ملك حقيقى، على نقضه الكلمة التى أعطاها للأمير، الوحيد الذى يحق له اعتلاء العرش. يقدم الولاء لمعتقده الشخصى على أحاسيسه البنوية والفوائد التى ستدرها عليه مساعدته لخطط والده فى نهاية الدراما، وحين يتم كشف النقاب عن المحتال الغاصب، الذى سار خلفه النبلاء من قبل؛ حرصًا منهم على مصالحهم قبل الولاء له، ثم يحكم عليه هؤلاء أنفسهم بالموت الشنيع، نجد سانشو البرىء يواجه حكمًا بالتآمر. فى أحد المشاهد، المبنى على أساس من قوة تراجيدية كبيرة، يقوم سانشو، بطلب من والده ، بقتله ، فى اللحظة الأخيرة نعلم بأن

سانشو ليس ابنًا لذلك المنتحل. هكذا تنتصر فضيلته على طول الخط، حتى يصبح، فجأة نظيفاً من خطيئة قتل الأب. على الرغم من أن الدراما تعج بالمواقف المأساوية، ورغم أن سلوك النبلاء قد أصبح واضحًا وجليًا، إلا أن الكاتب يرفض النهاية المأسوية وينهى العمل فى جو تصالحى فاضل ومثالى. علينا أن نعترف بأن مثل هذه النهاية قد غشتنا، لقد كتب رويث دى آلاركون عملاً مثاليا، ولكنه قد أفلت من بين يديه فرصة كتابة مأساة هامة.

إلى هذه الأعمال الدرامية الثلاثة يمكننا أن نضيف رابعًا : نسّاج سيجوبيا El tejedor de Segovia يتكون هذا العمل من جزئين، كتب آلاركون الثانى منهما، أما بالنسبة للجزء الأول، لم يتمكن النقد حتى الآن من القول الفصل بأدلة كافية، فيما إذا كان هذا الجزء يخص آلاركون أم لا، على الرغم من وجود آراء كثير مناصرة لأبوية آلاركون لهذا الجزء، كما يستشف ذلك من كتاب الهولندى المتخصص فى الدراسات الإسبانية فان براج[٣٢]. يأتى الجزء الثانى الأقوم بين الجزئيين. إنه عبارة عن دراما انتقام، يقوم فيه البطل، الذى يخفى حقيقته تحت ستار نساج سيجوبيا، بقتل رجل أهانه، وجهًا لوجه، بعد مجموعة من التقلبات والأحوال التى تم فيها إظهار شجاعة وبسالة وجسارة البطل، والتى أتى بعضها فى غاية الفظاعة، وفى صورة مسرحية بدائية، مثل تلك الحالة التى أتى فيها البطل على قطع أصابع يديه من أجل الحصول على الحرية. لقد تمكن آلاركون، بلا شك، من خلق شخصية درامية قوية، مدفوعة فى حركتها بالرغبة فى الانتقام والحاجة إلى العدالة، لكنه لم يكتب عملاً دراميًا كبيراً، الأمر الذى كان فى حاجة إلى حقيقة وواقع فى الوقت الذى نراه مفعما بوقائع وأحدث زائدة. وحتى نتحدث عن عمل درامى كبير لا يكفى وجود دسيسة أُحكم تطويرها ، وبطل يمتلئ بالحيوية، من الضرورة لمثل هذا الأمر وجود عالم درامى ذى قيمة عالية وهو الأمر الذى لا أثر له، تحديداً فى العمل الدرامى.

٥- تيرسو دى مولينا Tirso de Molina :

يعد تيرسو دى مولينا (الاسم المستعار لفراى جابرييل تيَث)، إلى حد ما ، كاتبًا نموذجيًا، بل أكثر الكتاب أصالة ونموذجية داخل إطار المجموعة المسرحية للوبى دى بيجا، ولا تأتى نموذجيته فقط من كتابته لكل الأجناس الدرامية التى تداولها لوبى آنذاك،

ولا لولائه للتقنية والمعنى اللذين انطوى عليهما الشكل الدرامي، ولا لوفرة إنتاجه، الذى أتى فى المرتبة الثانية بعد لوبى، ولكن لأنه قد بات واضحاً فى مسرحه وضوحاً ساطعاً، الفقر والبهاء الخاصين بالمسرح الإسبانى فى العصر الذهبى، حدود وثراء الدراما الذهبية، عدم كمال بنيته وحيويته البنائية الداخلية. إن مسرح تيرسو يطربنا بنجاحاته الراديكالية، ويغبننا بعدم نجاحاته التى لا تقل راديكالية عن ذلك. إذا ما وجهنا ناظرينا إلى مجمل إنتاجه الدرامى فسوف نشعر بميولنا صوب الطرب والعجب، ولكن إذا ما ولينا وجوهنا، على وجه الخصوص، صوب كل عمل من أعماله على انفراد، فإن ذلك الحماس وهذا العجب سوف ينقلبان إلى غضب ولوم، باستثناء بعض الأعمال القليلة. لو كان تيرسو دى مولينا من الكتاب المعاصرين لنا لاعترفنا بأهميته، وبثرائه ، ولكن كنا سننتظر فى شوق دائم أن يمدنا بهذا العمل التام كدراما لم يتمكن قط من تقديمها إلينا، هذا العمل الذى كان، فى بعض الأحيان، على وشك الحصول عليه، إلا أن ذلك لم يحدث، ولكان دائما فى المركز الحى لدائرة اهتمامنا، دون أن يأخذ بانتظارنا الزائد إلى أسمى غاياته. فى أعماقنا، نظل دائما وبعد كل عرض لعمل من أعماله، من متابعى عروضه الذين لا يرضون عنه، وبهذا الوصف نتحول إلى نقاد مغالين فى نقدنا. إن مسئوليتنا كمتفرجين لامعين تمنعنا من الإفراط فى المدائح على طريقة دونيا بلانكا دى لوس ريوس، وكذلك المغالاة فى الأمور المقللة للقيمة على غرار موراتين وغيره من نقاد الكلاسيكية الجديدة.

لقد أبرز النقاد فى تيرسو دى مولينا وضوحه فى عمليات العرض، الرقة النفسية فى رسم الإطار العام للشخصيات، الدقة الأيديولوجية، القريحة الهجائية الحادة، ثراء اللغة، الحس الواقعى... نفس هذه النقاط، مع قليل من التعديل، يمكن أن تكون مميزة لأسلوب كاتب الرواية، حتى تيرسو نفسه ككاتب رواية. فى الحقيقة، فإن هذه النقاط تميز، نوعيا، الكاتب، ولكنها لا تميز على وجه الخصوص الكاتب الدرامى.

كما يتميز أيضا مسرح تيرسو دى مولينا بوجود العنصر النسائى بكثرة فيه، إن بطلاته فى هذه الحرب الغرامية بين الجنسين، التى تمثل أحد العناصر الأساسية للحب فى «الكوميديا»، يرفضن تبنى الدور السلبى إزاء التعدى من قبل الذكر، تحاول بطلات مسرحه، الغاضبات والمحتجات على مكانة التبعية التى فرضها عليهن المجتمع، الذى تحكمه المبادئ الموضوعة من قبل الرجال، تأكيد روح الاستقلالية عندهن، ويأتى هذا

التأكيد من جانبهن فى مناسبات عديدة، إما بقيامهن بالانتقام بأنفسهن لشرفهن، وإما بمتابعتهن لمن أهانهن متخفيات فى زى الرجال حتى يتمكن من الحصول على التعويض لما لحق بهن من ضرر، وإما بالانطلاق إلى عالم الجبال حتى يعاقبن فى شخص الرجل الذى يقابلهن فى الطريق ذلك الذى ألحق بهن الأذى، وإما باتخاذهن لموقف ساخر أمام الرجل.

كما تمت الإشارة، أيضا، إلى النظرة الثاقبة التى ينظر بها الكاتب للمجتمع المعاصر له، الذى ينقل إلى صفحات أعماله عاداته ومعاملاته، معالجة فى بعض الأحيان ومصورة حرفيا، فى البعض الآخر، بواقعية فى غاية الأهمية. بالطبع، فإن ما يُنقل من هذا المجتمع لا يكمن فى أبنيته المتعمقة ولا مشاكله العميقة، ولكن فيما يحيط به من الخارج، الطبقات السطحية، رغم أنها تأتى فى صورة رائعة ومسلية، إن ما يُنقل هنا ليس الواقع الاجتماعى بقدر ما هو المظهر الذى يأخذه هذا الواقع، ليست أمورا جوهرية بقدر ما هى أشياء عارضة، هكذا، فإن ما يلتقطه المسرح، إذن، وما نلحظه فيه هو قدر من المجتمع العارى، الذى يلفح الهواء جذوره، يقل كثيرا عن غطاء أو ملبس - الساخر، المسلّى، الرائع، الغريب - للمجتمع نفسه.

المسرح الدينى El teatro religioso :

يأتى الإنتاج الدرامى الدينى عند تيروسو دى مولينا مصنفا فى ثلاث مجموعات موضوعية، وذلك وفقا للمصدر الذى يستقى منه الكاتب موضوعه : التوارة، حياة القديسين ، أو قضية لاهوتية.

الدراما التوراتية los dramas biblicos :

بعد أن ننحى جانبا المسرحيات التوراتية، التى لا تحظى بسعادة غامرة أو عمق كبير، نجد أن هذه المجموعة تتكون من خمسة أعمال متفاوتة تفاوتا كبيرا فى قيمتها الدرامية : المرأة الحاكمة فى المنزل La mujer que manda en casa (١٦١٢) أفضل الحاصدات La mejor espigadera (١٦١٤) القليل والكثير على حد سواء Tanto es lo demas como lo de menos (١٦١٤) حياة وموت هيرودس La vida y la muerte de Herodes (١٦١٢ ؟ - ١٦١٥؟).

فى كل هذه الأعمال نجد أن البيئة والشخصيات قد خضعت لعملية تحديث، كما هى العادة فى مسرح العصر الذهبى، إن المضامين الفكرية والعاطفية التى تحدد ماهية الشخصيات، بالإضافة إلى محركات الحدث، تنتمى جميعها إلى الفترة التاريخية للمؤلف، والآن حسنا، ففى عملية التحديث هذه نجد وزنا كبيرا لما هو عرضى خالص أكثر من ذلك الخاص بالأشياء الجوهرية، والموضوع التوراتى، الذى يمثل نواة الحدث، لا يأتى خاضعا لتفسير راديكالى، أو إلى تسلية درامية أصيلة، وإنما لتوفيق مسرحى بسيط.

والنتيجة هى، فى بعض الأحيان، عمل درامى لا معقول فى إنجازه الدرامى، مع بعض المشاهد الجيدة (المرأة الحاكمة فى المنزل، حياة وموت هيرودس)، أو عمل درامى سطحى، به بعض المشاهد الغنائية اللذيذة (أفضل الحاصدات)، عمل درامى هام وشيق، ولكن بقدر محدود (انتقام تامار La venganza de Tamar) أو عمل، وهذا مما يعد استثناء، متميز (القليل والكثير على حد سواء)، إن الأمر الذى يؤخذ فى الحسبان لعمل مثل هذا التقويم هو مستوى الإنجاز الدرامى، الأمر الذى يجعل الدراما جيدة أو سيئة، وليس هذا الزمن أو ذاك، هذا المشهد أو ذاك، الأهمية الكبرى أو الصغرى للموضوع، أو نصف دستة من الأحكام المتعمقة.

فى المرأة الحاكمة فى المنزل يلعب دور البطولة خيثابيل، الملكة الشبقة والقاسية، تأتى بنية العمل فى صورة سيئة للغاية، الزمن الدرامى لا أهمية له على الإطلاق، ففى مشهد من مشاهد الفصل الثانى تقول لنا إحدى الشخصيات أنه قد مرت ثلاثة أعوام منذ أن بدأت أحداث الفصل الأول، وفى التو تقريبا تتصرف الشخصيات بصورة توحى بمرور بضع ساعات فقط، كما تأتى الشخصيات الرئيسية خالية من مضمونها الدرامى، إنها شخصيات من الورق المضغوط، ثم الإتيان بها كعارية إلى عالم الحكاية التوراتية، دون أن يعمل الكاتب على تحديد هويتها باعتبارها شخصيات درامية، وأما قساوة وشبق خيثابيل، وضعف شخصية الملك، وشرف ونجابة نابوت تأتى فى صورة ميكانيكية بحتة، هى كما هى عليه، لا عن ضرورة داخلية، وإنما بمجانية؛ لأن الحكاية التوراتية تقدمها هكذا، وبما أن هذه الشخصيات لا تصل بأصالة درامية، إلى حد تصبح فيه كيانا، فإنها لا تؤثر فينا ولا يؤثر فينا أيضا ما تقوم به من أحداث، وما يجرى لها، لأنه لا يجرى لأحد قط ، إن موت نابوت ، بعد رميه بالحجارة بأمر من خيثابيل،

يأتى فى صورة حدث مسرحى خالص، ولكنه ليس حدثا دراميا، ويحدث هذا الأمر؛ لأن هذا هو ما وقع للشخصيات التوراتية، التى تلعب دورها هذه الشخصيات الثلاثة التى خلقها تيرسو دى مولينا، والتى لا حقيقة لوجودها أكثر من لعب هذا الدور، والشخصية الوحيدة التى تتحول، على مدى لحظة من الزمن، إلى شخصية درامية، التى لم تعد تنشد دورا بعد، وإنما تعيش، هى شخصية راكيل، زوجة نابوت، والتى يؤدى بكاؤها لموت زوجها وما تطلقه من صيحات الغضب من أجل الانتقام إلى خلق المشهد الوحيد الذى يتمتع بقوة درامية حقيقية، وللأسف، فإن مشهدا واحدا لا يمكن له أن ينقذ عملا أو يتيح الفرصة للتأكيد على أننا نوجد فى حضرة مأساة تأثيرية، وليس من المغالات أن نذكر هنا أن ما يصبح ذات قيمة داخل الفن، كما هو معلوم، ليست النوايا، وإنما الأعمال.

فى حياة وموت هيرودس La vida y muerte de Herodes، نجد أن الكاتب يفقد زمنا معينا فى عملية خلق وتطوير دسيسة تظهر فيها ماريانى وهيرودس كمحبوبة وحبيب من القرن السابع عشر، مع وجود الموقف المحرج الذى يقوم فيه هيرودس باللجوء إلى حيلة حتى يتمكن من اختطاف المحبوبة من أخيها، وحين تأتى اللحظة الحاسمة، غيرة هيرودس، كان قد مر فصلان، مفعمان بالخطوب وأحداث الدهر. فى الفصل الثالث نلحظ أن الكاتب يريد الإحاطة بأشياء كثيرة، فتأتى النتيجة بأنه لا يحيط بشىء على الإطلاق، يؤكد هيرودس على ما به من غيرة فى مشهد هزلى وساخر، والذى يأتى إليه مختبئا : يفاجيء زوجته وأخلص أصدقائه يتبادلان كلمات الغزل، وعليه يأمر، بالطبع، بالزج بهما فى السجن، إن ما حدث فى الحقيقة، هو أن الصديق، لكى يسرى عن ماريان، التى تعانى من غياب هيرودس، قد اقترح أن يلعب دور هذا الأخير، وأنه قد عاد ، هكذا يصبح فى إمكان ماريان أن تطلق العنان لحبها غير المعلن، تنتهى الدراما بمشهد يعرض صورة لبيلين Belén بما فيها من رعاة وملوك سحرة، بالإضافة إلى هيرودس الذى تملكه الغضب وأصبح ينزع الأطفال عن أمهاتهم حتى يمرر السيف على رقابهم، وقبل أن تنزل الستارة يظهر هيرودس ميتا «إلى جانب طفلين عاديين وأيديهما مخضبة بالدماء»، مثلما يأتى ذلك مدونا فى «النص الثانى» من العمل، إن هيرودس هذا الذى يظهر فى هذه الدراما غير المعقولة ليس سوى اسم فقط.

فى أفضل حاصدة La mejor espigadera، نجد أن قصة روث وبوث لا تظهر إلا فى الفصل الثالث فقط، الفصل الذى تبدأ فيه المشاهد الغنائية للحصاد، أما الفصل الأول فقد تم تخصيصه لحادثتين :

١ – البخيل إيمليك ، زوجته المحسنة نوهيمى ، والفقراء ؛

٢ – المناجاة الحاصلة بين روث وماسالون، والتى تستغرق أيضا كل الفصل الثانى.

الحادثة العرضية الأولى، عبارة عن مشهد للرعاة، الجياع، الذين استخرجهم الكاتب من عالم خوان ديل إنثينا، الذين ظهروا فى صورة فاحشة، كتلك التى يظهر فيها أحدهم يريد أن يأكد ابنه حتى يخفف من روعة الجوع، والآخر الذى يحاول جهده حتى يتقيأ ما انتهى من تناوله من الطعام، حتى لا يقتله خدم البخيل، الذين لا يريدونه أن يرحل وهو ممتلئ المعدة، أما الحادثة الثانية، التى تحتل ما يقرب من ثلاثة أرباع العمل، فتأتى فى صورة قصة حب اصطلاحية، تُروى بتقنية كوميديا الدسيسة الغرامية : الحب الذى يبدو فجأة مثل الشعاع، المحبوبة التى تتحدث نائمة مع حبيبها الساهر، المحب الذى يتصنع النوم حتى يتمكن من الحديث مع المحبوبة الساهرة، حوارات تشتمل على رقة خاصة بالحب العفيف، مشاهد للغيرة ومشهد أخير يطلق فيه الغيور العنان لغضبه ثم يعلن الانتقام، وفى الفصل الثالث نجد الانتقام قد تم تنفيذه : بقيت روث يتيمة وأرملة، وفى نهاية الفصل، بعد مشهد الحصاد المشهور، الذى تغنى فيه الأغانى اللذيذة ذات الطابع الشعبى الريفى، تتقابل روث مع بوث ثم تتزوجه. لماذا أتى الكاتب إذن، بالفصلين الأول والثانى ؟ بكل وضوح، لا نجد لهما وظيفة درامية تذكر، فما كان لهما من ضرورة بالنسبة لمناجاة العشاق التى تقع بين روث وبوث، إن الجمال الغنائى لبعض المشاهد لا يعنى الجمال الدرامى لعمل بأكمله، وليس من الممكن أيضا أن نحكم على قيمة العمل من خلال الشعرية الرقيقة لتلك المشاهد.

يأتى انتقام تامار La venganza de Tamar أفضل من الأعمال السابقة، يتركز العمل حول الدافع وراء زنا المحارم، فى الجزء الأول من الفصل الأول يقدم لنا الكاتب آمون Amón، الذى تتكشف لنا شخصيته بصورة منهجية فى سلسلة من النقاط : محب لحياة المدينة؛ يفضل حياة المحاربين، لا عمل له، حزين يتمتع بشىء من وقاحة الشباب، على وعى تام بتشوقه إلى التميز والتفرد :

أنا متفرد فى كل شىء ؛

فليس حقيقا بالتقدير،
ذلك الذى لا يحاول عمل شيء جديد.

فى الجزء الثانى من الفصل نحضر اللقاء بين آمون وتامار، فى حديقة منزوية داخل القصر، يحرم دخول الذكور إليها، يتسلق الشاب حوائطها، إن حبه للتعامل مع كل ممنوع، ورغبته فى المغامرة وحرارة الليل، الذى يلح الكاتب على إبرازه، تأتى كلها فى صورة الدافع للحدث، آمون، فى ظلمة الحديقة يفتتن بتومار، دون أن يدرى أنها أخته لأبيه، وحين يكتشف الأمر يقرر الابتعاد :

من الأفضل، أيتها السماء، أن يموت
داخل صدرى هذا اللهيب
دون أن تخرج النار خارجه ؛
ففى الغيبة ينسى من يحب؛
فالحب عاطفة عابرة.
هيا إلى الحصار...

ينتهى الفصل برقص الأقنعة. لم يرحل آمون. يأتى الفصل الثانى ليعالج دراميا تطور العاطفة فى نفس آمون، حزنه، ويأسه ورغبته فى العزلة يعبر عنها الكاتب بكل رقة، أما المشاهد الاصطلاحية فهى تلك التى يعلن فيها آمون عن عاطفته لتامار. لم يتمكن تيرسو دى مولينا، بنفس القوة التى أبدع بها كالديرون دى لاباركا الفصل الأول من عمله شَعْر أبسالون Los Cabellos de Absalón، من إحكام المشهد الأخير الذى ترتكب فيه جريمة الزنا بالمحارم ؛ لكى تصبح فى نفس مرتبة المشاهد السابقة عليها.

أما الفصل الثالث فيخصصه الكاتب لانتقام تامار، فى نفس الوقت الذى أشبع آمون رغبته وعاطفته، يرفض أخته، ويأتى رفضه هذا تعبيرا عن هول الحدث الذى ارتكبه، أما تامار، التى تطلب العدالة من الملك دافيد، والدها، فلا تحصل عليها منه، حيث يعفو عن آمون، الأمير الوريث، متأثرا فى ذلك بالشفقة الأبوية. عند كالديرون، الذى يستخدم فى العمل المذكور هذا الفصل الثالث عند تيرسو دى مولينا كفصل ثان، نجد هذا المشهد، بما له من صلة بالمعنى الغانى لعمله الدرامى، الذى يختلف كثيرا عن

مثيله عند تيرسو، قد أتى محملا بوظيفة درامية ذات أهمية عالية تفوق ما ظهر من انتقام تامار، وبالنسبة لكالديرون، كما سنرى عندما ندرس إنتاجه الدرامي، لا يتركز اهتمامه على زنا المحارم، أما بالنسبة لتيرسو فنعم؛ ولهذا، فإن المهمة النوعية لهذا المشهد تكمن في التحضير للدافع إلى الانتقام عند تامار، الذي سينفذه أبسالون، أخوها الشقيق، وليس لأبيها فقط، مثل آمون، هذا الفصل، المتاز، يخلو، مع هذا، من الوحدة الكافية، أما المستوى الأول للحدث فلا يشغله أمون وتامار، مثلما حدث في الآخرين السابقين، وإنما أبسالون، المنتقم لشرف أخته، طمعا في الوصول إلى الحكم لا حبا في أخته، أمون وتامار، على الرغم من أهميتهما يبقيان داخل مستوى ثان طامس.

وأخيرا، يأتي أفضل أعماله المسرحية متمثلا في : الكثير والقليل سواء Tanto es lo demás como lo de menos، حيث يعمل فيه تيرسو على مزج حكايتين من التوراة في وحدة درامية واحدة : حكاية الغني والفقير، وحكاية الابن المسرف، ويكتسب التحديث هنا فاعلية تامة، حيث أتى مطعما بإعادة الخلق الدرامي الأصيل لمادة وروح الحكايتين، اللتين تلتقيان وتتقاطعان داخل الحدث، وتتطوران، بالكامل، عبر تقنية العامل المضاد، في كامل وجودها. هذا العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات الثلاث يتمتع بتماسك وقوة العالم الواقعي، أما الغني البخيل، الذي لا يهتم إلا بإرضاء نفسه، دونما اكتراث بالآخرين، رب نفسه، المادي الراديكالي، الملحد، المتمسك حتى النهاية بما له من فلسفة خاصة عن الحياة الإنسانية، والتي تغذي، بدرامية منطقية، كل واحدة من كلماته وعمل من أعماله، ولاثارو، يبدو في صورة رجل مشفق تكاد تهلكه صدقاته في أعمال الخير، يهب نفسه للآخرين ، وليبيرتو، يهدر ثروته لحبه للحياة بما فيها من كل المتع والشهوات، محب للمتعة، متمتع مسعور بكل ما تلقى الحياة في طريقه، كريم مع الجميع – ثلاثة أنماط بشرية، غنية في ذواتها، يتبلور فيها ثلاثة أساليب حياتية ، ثلاثة مفاهيم للحياة الإنسانية، وهنا نرى أن الكاتب يحمل كل عنصر من هذه العناصر حتى منتهاه دون أن يخفق في أي لحظة في رسم خطوطه وملامحه. اليوم يصبح بالإمكان عرض هذا العمل على إحدى خشبات المسرح الحديث، ويكفي أن نلغي المشهد الأخير، الذي يأتي في صورة مثالية أخلاقية.

ثلاثية القديسة خوانا Trilogia de la Santa Juana :

ربما لا نجد عملا أفضل من هذا حتى نُدخل القارىء المعاصر إلى دهاليز هذا العالم الغريب، الرائع، المتناقض، الغنى، الساذج، المتعدد الوجوه «كوميديا القديسين»، حيث نجد الأمور الحياتية والأخرى الدينية، «الطبيعة» وما وراء الطبيعة، الأهمية واللا أهمية، الخرافة والدين - تتطابق عبر تقنية مسرحية معقدة، وفى نفس الوقت، بدائية، وحتى يتولد مثل هذا الجنس الدرامى ويحقق النجاح، كان من الضرورى وجود عوامل عديدة : فى المقام الأول، أن يتوافق فى المسرح، بنفس الصلاحية، مفهوم المسرح كعرض، كتعبير عن الإحساس الجمعى، وكأداة موضوعة فى خدمة المعتقدات الدينية والمثل الاجتماعية - السياسية، وفى المقام الثانى، كان من الضرورى وجود جمهور ملائم يطلب ما يعمل على تسليته وتعليمه ورفعة شأنه والإعجاب به، والذى بالنسبة له يصبح مكان العرض هو المكان المناسب للتواعد بين الإنسان والشيطان والرب، رموز المسرح الحياتى الكبير الذى يعمل على خشبته المرئى واللا مرئى فى تناغم وتناسق، حيث يمثل كل منهم حقيقة واقعة، وفى المقام الثالث، كان من الضرورى وجود تقنية مسرحية تقوم على مبدأ الحرية الفنية الشاملة، وأخيرا، لزم وجود كاتب درامى يفهم المسرح على أنه فن كُلّى إجمالى، والعمل المسرحى على أنه جوال يتسع لكل شىء، عالم متعدد الأبعاد تبدو فيه المعجزة أمرا واقعيا حقيقيا يشبه الخبز، والمسافة بين السماء والأرض وبين الأرض والجحيم قصيرة جدا مثل المسافة بين منزل وآخر، عالم كل شىء فيه ممكن، فيما عدا العبث، حيث إن كل حدث إنسانى، بداية بما هو خارجى وانتهاء بما هو ذاتى داخلى، يأتى ساطعا وسط أنوار بؤرتين : الأولى أرضية، والأخرى سماوية ، وحين تنطفئ إحداهما تشتعل الأخرى، بحيث يصبح من النادر جدا أن يكون هناك ظلام تام.

كل حدث إنسانى، أيا كان هذا الحدث، يبلغ كمال معناه ودلالته فى نقطة الاتحاد بين دلالته الإنسانية ودلالته الإلهية، والكاتب، عند صياغته لأعماله، يبذل جهده من أجل إطفاء الظمأ الذى لا يرتوى فيما يتعلق بالأسرار وحب الجوانب التأثيرية من قبل الجمهور، وهناك، بين الجمهور، والكاتب، يوجد اتفاق ضمنى، يصبح، وفقا له، ما هو فوق الطبيعة من أكثر الأمور «طبيعية»، قانون الاحتمال، وقانون علاقة السبب بالمسبب وقانون الماهية تصبح ملغية ويحل محلها قانون المراسلات الرمزية، والذى يقوم منطقه على أساس من الدين والعقل.

القديسة خوانا La Santa Juana تتكون من ثلاثة أجزاء، يأتى كل جزء منها ليمثل حكاية صراع مستقل، يروى الجزء الأول حكاية الصراع الخاص بالنزعة الطوباوية عند خوانا، القديسة، مع العالم، المتمثل فى والدها وخطيبها، تتغلب خوانا على العقبات التى يضعها العالم فى طريق نزعتها وذلك بمساعدة الرب لها، هذه المساعدة الربانية نلحظها معالجة دراميا على خشبة المسرح، الأمر الذى يتحول معه، ما وراء الطبيعة إلى عامل هام فى ميكنة الحدث الدرامى، إن المعالجة الدرامية لإدماج ما وراء الطبيعة فى العالم الحياتى، عن طريق المعجزة، تكتسب هكذا وظيفة درامية مزدوجة: الأولى دينية - حيث تعد شهادة على حضور القدرة الإلهية فى بؤرة الإحساس لكل حدث إنسانى - والأخرى مسرحية - حيث إنها تحدد تطور الدسيسة، وفى الفصل الثالث تبدأ عملية تمجيد القديسة، وذلك عن طريق سلسلة من المشاهد التى تجسد حياتها الذاتية، وعلاقتها السرية بالرب، والآثار المترتبة على هذه العلاقة بين نفس وربها، وانعكاسات ذلك على العالم، فى هذا الفصل يدخل الكاتب الإجابتين اللتين يرد بهما العالم على القداسة : الإعجاب والحقد، الإعجاب يؤاخى فى موقف واحد بين الأكثر تواضعا ومكانة والأكثر نفوذا وسطوة، بين الراعى يورينتى والإمبراطور كارلوس الخامس، أما الحقد، المتجسد فى معلمة الراهبات المستجدات، فيعمل على الإعداد لحدث الجزء الثانى .

أما الجزء الثانى فيتحدث عن تاريخ الصراع بين القداسة والعواطف التى تحكم العالم: عاطفة الجسد داخل الدير، وعاطفة الشبق خارجه، وها هو الشر يحرك كل أسلحته ضد القديسة عن طريق الراهبة الحاقدة وصاحب النفوذ الذى يستخدم سلطانه فى غير عدل، هكذا نجد الكاتب يدخل مشكلة وجود الشر فى العالم، دون أن يهاجمه بقوة، إذ إن ما يهمه فقط هو أن يواجهه بالقداسة، التى تنتصر عليه فى النهاية وتحصل من الرب على العفو عن منفذيها.

أما الجزء الثالث، الذى يكرر نفس هيكل الفصل السابق، فينهى سلسلة تمجيد القديسة، والتى بموتها المجيد يصل العمل الدرامى إلى نهايته.

وتأتى وحدة هذه الثلاثية عبر شخصية القديسة خوانا، والتى تأتى حياتها ممثلة لنقطة التقاطع بين الجانب الدنيوى والآخر الإلهى للوجود الإنسانى، وخلال عملية التمثيل تتحول خشبة المسرح إلى المكان الذى يلتقى فيه العالم أجمع، والمتفرج، الذى

تتحدد هويته باستعداده الراديكالى، يتقدم من ذهول إلى ذهول فى تآلف حميمى مع ما هو إلهى وما هو دنيوى، ونحن، الذين فقدنا سر هذا الحضور والاستعداد، نبقى على الهامش دونما حل غير ذلك، جاهلين قواعد اللعبة. تأتى اللغة فى سياق أجنبى وغريب علينا، لم تتمكن دراما تيرسو من التغلب على عقبات الزمن، لقد ماتت بزمانها ويصبح من الصعب بعثه من جديد.

الهالك لعدم ثقته فى الله El Condenado Por desconfiado :

تأتى أبوة هذا العمل الدرامى لتمثل إحدى معضلات المسرح الإسبانى الكلاسيكى، والتى لم تحل حتى الآن، وبينما تأتى الأدلة فى صالح أو ضد أبوة تيرسو لهذا العمل غير مدمجة فى معايير نقدية محققة بقوة علمية مطلقة، يمكن اعتباره عملا ممكنا لتيرسو دى مولينا.

تمتد جذور الصراع المطروحة فى هذه الدراما إلى أعماق سر الصفح والتحديد المسبق للمصير، وهى أمور يعيشها الإنسان المسيحى فى كل الأزمان، حيث تأتى راسخة فى ضميره، وبقوة خاصة، لازمة لفترات الأزمات الكبرى، من قبل المسيحيين المنقسمين فى القرنين السادس عشر والسابع عشر. يقوم المؤلف فى هذا العمل اللاهوتى بمعالجة الموضوع، كما هو طبيعى فى أحد الإسبان الذين عاشوا فى فترة القرن السابع عشر، من خلال وجهة النظر الكاثوليكية، والتى قام علماؤها، بدورهم، بمناصرة رأيين أو موقفين، هما أصل المجادلات اللاهوتية الحماسية : أحدهما، يرأسه بانيث، الذى يقصر الفضيلة الفاعلة للإرادة الإنسانية على عملية الخلاص، وثانيهما، يمثله مولينا، الذى يشدد على أهمية مساهمة الفرد فى خلاصه، والكاتب، منطلقا من الفروض الكاثوليكية لسر التقدير الأولىّ لمصير الفرد، المتماثلة بكل صرامة والمعبر عنها فى إطار سيطرة عالية من قبل المسألة اللاهوتية، وفقا للرأى المعمول به لعلماء اللاهوت المعاصرين من أمثال الأب ر. م. أورينديو، اليسوعى، والراهب نوربيرتو ديل برادو، الدومينيكانى، أو الراهب مارتين أورتوثر، التابع لرهبانية لاميرثيد، يعمد إلى كتابة دراما رائعة، وهذه الدراما هى التى تهمنا هنا.

فى الهالك لعدم ثقته فى الله، على خلاف ما وقع فى عبد الشيطان، لميرادى أميسكوا، حدثت ظاهرة أصيلة من الراديكالية الدرامية، والتى بفضلها تعيش مجموعة

من الشخصيات مأساة حياتها داخل عالم درامي، إن الصراع لا يتولد من تصادم الأفكار، ولكن من تصادم مجموعة كيانات موجودة، باولو وإنريكو، البطلان، لا يظهران في صورة علة بسيطة من أجل طرح مجموعة من الأفكار، التي يصبحان متحدثان بسيطان باسمها، وإنما يملكان طبعا نفسانيا، ولا تكمن محركات الحدث في اللعبة الدياليكتية للأفكار اللاهوتية التي يستخدمها الكاتب ويحركها، وإنما في الطابع النفساني للشخصيات التي تعيشها.

باولو يبدو، أساسا، في صورة رجل عقلاني، ترك العالم، ملقيا بنفسه في أحضان عزلة الخلاء الصارمة، لا حبا في الله وشوقا إلى الكمال بل خوفا من الهلاك، إن سر خلاصه أو هلاكه يتحكم فيه بصورة مرَضيّة. في الحوار الذاتي الذي يبدأ به العمل ندرك بطريقة لا تقبل الخطأ ضيق الشخصية التي ترغب في رؤية، وتملُّك دليل على مصيرها الأخير، والتي إزاء استحالة خرق حجاب السر، تشعر بأنها على حافة الجنون، وكتعبير عن هذا الهمّ الذي يعذب النفس، يأتي الحلم الذي تحلم به ، حيث ترى الموت يخترق قلبها بسهم صائب والرب، الذي تقف للحساب أمامه، يحكم عليها بالهلاك، هذا الرب الذي يظهر في الحلم، الذي هو رب باولو، هو رب مهيب، «موكل بالأرواح»، «هائج»، و«تعلوه القسوة»، إن رب باولو أقرب جدا من رب لوتيرو منه إلى رب إجناثيو دي لويولا، كما أن النمط الديني للشخصية يأتي أقرب من ذلك منه إلى هذا الأخير، إلى هذا الرب، الذي يختلف كثيرا عن رب إنريكو، هو الذي يطلب منه، فور استيقاظه من حلمه، وقد تملكه التعب والخوف، وهو مازال يرتجف، لا يرى شيئا سوى خطيئته، مرة بعد أخرى إجابة ما ، إن باولو، الذي امتلأ غموضا ولبسا، لا يدري ما إذا كان الحلم الذي قد فرغ من رؤيته إشارة إلى الخاتمة المؤسفة التي تنتظره، أم أنه دسيسة شيطانية :

أنت، ربي، القدوس
من ستُفصحُ لي عن سبب هذا الذُعر،
أأعتبر نفسي هالكا، ربي القدوس،
كما يقول هذا المنام، أم أنني سأرى
نفسي في القصر الزجاجي المقدس ؟
أرجوك ربي أن تفعل هذا المعروف بي

أية نهاية تنتظرنى ؟ فأرغب أن أهتدى
إلى طريق الصواب، ومالك أن تدعنى
فى هذا الغموض، ربى الخالد الباقى.
أسأذهب إلى سمائك، أم إلى الجحيم ؟
لقد بلغتُ من العمر ثلاثين عاما، ربى،
أفنيتُ منها عشرا فى الصحراء،
وإذا ما قُدِّر لى أن أعيش قرنا، فسوف
أمضيه فى مثل ذلك : هذا ما أعلنه أمامك.
إذا ما وفَّيتُ بهذا الذى أقول، ربى، بقوة ونشاط،
ماذا ستكون نهايتى ؟ هذى دموعى أذرفها.
أجبني، ربى، ربى الباقى،
هل سأذهب إلى سمائك، أم إلى الجحيم ؟

ليس هناك من إمكانية للتعبير عن مأساة باولو بشكل يفوق هذا الاقتصاد الدرامى أو الفاعلية والكثافة المسرحية، إن باولو يريد معرفة ويطلب من الرب الإجابة، وسوف تصله هذه الإجابة، لكن ليس من قبل الرب، وإنما من قبل الشيطان، الشيطان لن يكون تلك الشخصية الساذجة التى ظهرت فى العصور الوسطى، والتى عالجها ميرادى أميسكوا أو التى جاءت فى جزء كبير من مسرح العصر الذهبى، والتى قبل أن تلجأ إلى غواية الإنسان تأخذ الإذن من الرب، وفى النهاية يرجع العمل إلى ذات الرب، إن الشيطان الذى يحاول غواية باولو هو روح الخطيئة، والذى بانتهازه لشك وحيرة الضمير الإنسانى يدخل ليقبع داخله حتى يأخذ بيد الإنسان إلى طريق اليأس، وهاهو يحلل تحليلا صائبا نفسية باولو وضميره :

هذا، على الرغم من أنه كان قديسا،
يشك فى الدين والعقيدة، حيث نراه يريد من الرب،
وهو فى حالة شكه هذه، أن يعرف حقيقته.
لقد وقع هو الآخر

في التكبر ، ومن آكد الأمر
ألا أحد يعرفه مثلى،
فأنا أعاني من استكبارى.
وبعدم الثقة
قد أهنته، حيث إن الحق
أنه لا يثق في ربه
من لا يثق في دينه.

وبهذه المعرفة لحقيقة باولو يستخدم أذكى الوسائل حتى يصل إلى أغراضه ، يجعله يؤمن بأنه ينتظر الإجابة من الرب، وأن الرب يجيب بهذا : ستكون نهايتك مثل نهاية إنريكو، ابن النبيل أناريتو، هنا ينقشع الضيق عن باولو، مؤقتا، ويتبدى لنا في داخله أمر آخر، والذى لم نعرف عنه سوى إشارة وجيزة حتى الآن : إن باولو، في أعماق قلبه، يرى نفسه قديسا، لا شيء آخر سوى أنه قد انعزل عن العالم وسلم نفسه للتوبة، إنه مقتنع تماما بأن إنريكو قديس كبير.

تبدأ الدراما في الحركة، باولو يلتقى بإنريكو، الذى تعرفنا عليه نحن – الجمهور – من قبل : عربيد، جسور في علاقته بالنساء، قاتل مأجور، وحين يتعرف عليه باولو يظل حتى اللحظة الأخيرة غير معتقد ومصدق بأن هذا القاتل، اللعوب، الذى يشعر بالسعادة في اقتراف الشر واللجوء إلى العنف هو، حقا، ذلك الرجل الذى يرتبط مصيره بمصيره، وكما حسب الشيطان، بدأت بالنسبة لباولو الهوة اللانهائية لليأس ، اليأس، دون مخرج ظاهرى، الذى يبدو على الإنسان الذى يصدق ويؤمن بأنه من الهالكين، هنا يحيل باولو حياته إلى انتقام من الرب، ومع هذا ، فإن باولو يجهل فضيلة يتحلى بها إنريكو : الحب العميق نحو والده، والذى بإمكانه أن يضحى بكل شيء من أجله، إن حياة باولو التى تأتى موازية لحياة إنريكو تكونان بنية الحدث الرئيسى للدراما بداية من هذا اللقاء الأول، باولو، من أعماق يأسه، لم يعد قادرا على الاستفادة من يد الرب التى يمدها إليه، وها هو ملك، في صورة راع صغير، يحمل إليه رسالة الخلاص : إن رحمة الله أكبر من خطيئة الإنسان، بالنسبة لباولو، مع ذلك، تصبح الخطيئة حملا ثقيلا هائلا لا يقوى على حمله.

يأتى اللقاء الثانى بين باولو وإنريكو ليفتح الطريق أمام المشهد ذى القوة المأساوية الكبرى من هذه الدراما، يقوم باولو بأسر إنريكو ويربطه فوق شجرة، معصوب العينين، ويجعله يعتقد بأن ساعته الأخيرة قد حانت، ويأتى الحوار بين الرجلين فى غاية الروعة والتأثير، باولو، الذى يصارع من أجل خلاصه، يريد أن يقنع إنريكو بالتوبة، يريده أن يصبح راغبا فى الخلاص، وإنريكو يريد أن يموت على ما كان عليه فى حياته : دون طلب للعفو، على الرغم من ذلك الأمل العابث الذى يملأ عليه جنبات نفسه فى رحمة الله، باولو، على مدى هذا المشهد، يشعر بأن القنوط يغلق نهائيا حوله، يكره إنريكو ويلعنه، ولكن ليس فى استطاعته أن يحكم عليه بالموت؛ لأنه بذلك يكون قد وقّع وثيقة هلاكه هو، لا شك عندى فى اعتبار هذا المشهد من أقوى المشاهد مأساوية فى المسرح الدينى الغربى، مشهد خال من الحمل البلاغى والمبالغة، تم بناؤه فى بساطة درامية باهرة، بهذا أصبحت مأساة باولو فى أعلى قممها وذروتها.

يأتى الفصل الثالث لنحضر معه موت إنريكو، مقيدا بالسلاسل، محكوما عليه بالموت، يصبح حبه لوالده هو منقذه فى اللحظة الأخيرة، إن الأمل غير المعقول الذى يبديه إنريكو فى رحمة الله يتحول إلى أمل فاعل، أمل مسيحى، وذلك عن طريق التوبة، باولو، الذى يطرد الملك للمرة الثانية، يموت يائسا من الخلاص.

يأتى المشهد الأخير بمثابة امتياز مقدم إلى الرغبة فى كل ما هو جميل ومثالى عند الجمهور، الذى يود رؤية الهالك فى الجحيم، والذى يود أيضا فى إقحام حواسه للمشاركة فى العرض الدينى.

ليس فى الهالك لعدم ثقته فى الله، مثلما هو الأمر فى عبد الشيطان، العرض الرائع الجميل والنظرية اللاهوتية هو ما يستأثر بانتباهنا، وإنما دراما باولو وإنريكو، وخاصة دراما الأول، والتى يأتى انتشارها الحيوى داخل عالم مأساوى ذى طابع كونى، وإذا ما كان لنا أن نعثر على شخصيات أخرى كثيرة مثل إنريكو، فإن باولو، على العكس، سيظل وحيدا وعلى الهامش، الشخصية العلم فى تاريخ الشعور الدينى الإسبانى .

الدراما التاريخية : فطنة المرأة

El drama relgioso: La prudencia en la mujer

كتب تيرسو دى مولينا العديد من الأعمال الدرامية التاريخية ذات الموضوعات الأراجونية والبرتغالية والأمريكية أو القشتالية، والتى يرسم فيها، داخل إطار بيئى واقعى، يشتمل على أحداث رائعة، قعقعة الحروب والمعارك والأوصاف الوردية – شخصيات بطولية ترجع أعمالها إلى غاية درامية محددة للغاية : تمجيد بعض الفضائل القومية، فى مثل هذه الأعمال لا يتبلور الأمر الأساسى فى دراما التاريخ، فليس موضوعها التاريخ كدراما، مثلما حدث عند شكسبير، أو، بعد ذلك، رغم اختلاف المستوى، عند شيلر أو كليست، إن الأساس فى هذه الأعمال الدرامية هو إبراز، فى نموذجية مثالية، عن طريق المواقف المشوقة التى يزودنا بها التاريخ، البعد البطولى للماضى القومى، ولهذا، فإن أبطال هذا المسرح يغيّرون أسماءهم، لا جوهرهم، حيث، فى الواقع، لا وجود هناك إلا لبطل واحد : البطولة.

يأتى أفضل وأشهر الأعمال التاريخية عند تيرسو دى مولينا متمثلا فى فطنة المرأة : La prudencia en la mujer ، دونيا ماريا دى مولينا، بطلة الدراما، تجمع فى داخلها بين ثلاثية الملكة العظيمة، والأم العظيمة والمرأة العظيمة أيضا، وتتلخص الدراما فى قصة نجاحها كملكة وأم وامرأة، أمام دسائس أصحاب النفوذ الذين يخضعون عملهم الدرامى لتطلعهم وطموحهم فى السلطة، تقع مهمة الحدث الرئيسى فى الدراما على عاتق شخصيتين، تمثلان مفهومين على طرفى نقيض للعمل السياسى: ماريا دى مولينا وولى العهد دون خوان، ماريا دى مولينا تجسد فى صورة مثالية المفهوم المسيحى للسلطة ، أما دون خوان، فى درجة لا تقل مثالية، فيجسد المفهوم الميكافيلى للسلطة، بالنسبة لدون خوان الغاية تبرر الوسائل، وحتى يتمكن من الإمساك بزمام السلطة لا يتردد فى استخدام أسلحة التشهير والقتل، أسلحة الكذب والنفاق. الصراع الناجم عن الصدام الحاصل بين هذين العالمين يسمح للكاتب بتقديم وجهى كل حقيقة سياسية : المثالى، الذى تدعمه دونيا ماريا دى مولينا، والمخلصون من أتباعها الذين يمدون إليها يد العون، والواقعى، الذى يدعمه ولى العهد دون خوان والنبلاء المعاونون له، تأتى الدراما، بالمرة ، عبارة عن درس وإدانة، عبارة عن دفاع ونقد، أما الشخوص فقد رسمت جيدا، وخاصة شخصية دونيا ماريا دى مولينا، التى تتمتع بشخصية قوية وبارزة.

تيرسو دى مولينا ومولد دون خوان :

Tirso de Molina Y el nacimiento de don Juan

فى ساخر أشبيلية El burlador de Sevilla، العمل المنشور عام ١٦٣٠، جاء دون خوان إلى العالم، ربما يعتبر هذا هو أول تجسيد لواحد من الأساطير الحديثة، ذات الخصوبة التى لا تنقطع فى تاريخ الأدب الغربى، وكما دلل سعيد أرميستو Said Armesto[٣٣]، حين قام بدراسة حول أسطورة دون خوان، فإن تيرسو دى مولينا، بانتهازه لمادة أسطورية، أقام صرح عمله عن طريق اتحاد تام بين عنصرين من عناصر الأسطورة : عنصر الشاب الإباحى الذى يسخر من النساء، والعشاء المروّع، كلا العنصرين أساسيين فى إبراز الشخصية، ولكنهما ليسا سوى عنصرين راجعين إلى فترة سابقة على تاريخها، حيث إن قصتها الحقيقية تبدأ فى دراما تيرسو دى مولينا. دون خوان، ساخر إشبيلية، وليس مجرد شاب إباحى أو شاب قد تناول العشاء مع إحدى العاهرات، يبدأ مشواره العجيب كشخصية أدبية فى الدراما التى أبدعها الكاتب الإسبانى فى القرن السابع عشر، وبعد ذلك، تكتشف كل فترة وكل بلد وكل كاتب، واحدا تلو الآخر، الأقنعة التى يخفى بها دون خوان، الغامض والصعب الإمساك به، وجهه، فى كل مرة من مرات ظهوره الجديدة تعد بمثابة محاولة جديدة للإمساك بسر من الأسرار، ويصبح الأمر بمثابة الحصار، الذى تستخدم فيه مختلف الأسلحة، التى تكون مناسبة دائما للوقت الذى يحاصره – بداية بالنفسية الأولية وانتهاء بالتحليل النفسى المعقد. دون خوان، ساخر إشبيلية الأصيل، كما أبدعه تيرسو، يهرب من كل حصار، وهو على استعداد، دائما، للعيش فى كل زمان، مرتديا المعطف وحاملا السيف، أو مرتديا ملابس السهرة الأنيقة، أو يظهر فى صورة رثة، شعره أشعث، وقميصه مفتوح.

ليس هذا هو المكان الملائم لكتابة تاريخه، ومغامراته العديدة، أو محاولة تحديد هويته، إن المهم هنا فقط هو دراسة دراما ساخر إشبيلية، التى ولد فيها، تاريخيا ودراميا، دون خوان تينوريو.

هذا العمل المسرحى، مثل غالبية أعمال تيرسو وأعمال كتاب الدراما الإسبان فى القرن السابع عشر، ينتمى، من ناحية بنائه، إلى مفهوم ديناميكى للحدث، والذى يأتى متوافقا ومتناغما هنا مع حياة البطل، يعيش دون خوان فى عجالة مدوخة عددا من

المغامرات التى تبدأ فى حجرة نوم الدوقة إيسابيلا، فى نابولى، وتنتهى فى إحدى كنائس أشبيلية، أمام قبر دون جونثالو دى أويّوآ، تمر حياة دون خوان كما لو كانت برقا خاطفا بين الحب والموت، بين المتعة والعقاب، لقد أطلق أميريكو كاسترو على هذا العمل اسم "الريح الغرامية العاتية".

عبر عالم الدراما كله يمر الزمن - الزمن الحيوى والزمن الدرامى - زمن الشخصية وزمن الحدث - مثل الريح العاصف، دون خوان بعمله هذا، ينتقل من مغامرة إلى مغامرة، واثقا فى قدمى جواده "الطائرين"، مثلما ينتقل الحدث من موقف إلى موقف، فى ديناميكية مثلّمة، ومن هذه الصياغة المزدوجة للزمن، الذى يعد المسئول الوحيد عنه ، كما هو المنطقى، الكاتب نفسه، ينبثق العنصر الجوهرى الأول فى تكوين الشخصية، ليس لدى دون خوان وقتا يهدره، ليس باستطاعة دون خوان أن يتأخر أو يتوانى، إن البقاء بلا حركة يعنى الرفض لكينونته التى هو عليها ، كينونة الإنسان الذى يتمتع ويتنقل طلبا للمتعة من جـــديد، ومع هذا، لا تعد المتعة هى الهدف الذى يسعى إليه، وإنما المتعة الجديدة على الدوام، وأكثر من ذلك المتعة المغتصبة، من الدوقة إيسابيلا إلى الخطّاءة تيسبيا، من تيسبيا إلى الراعية أمينتا، من أمينتا إلى دونيا أنا دى أويّوآ، من امرأة لامرأة، يتنقل دون خوان لا لأنه يبحث عن امرأة ما أو حتى عن امرأة بعينها، إن دون خوان تينوريو الذى أبدعه تيرسو لا يبحث، وإنما يعثر على، فها هو جانب أساسى آخر فى شخصية تيرسو: ليس هو الرجل الذى يبحث عن المرأة كى يغرر بها، يتمتع بها ثم يسخر منها، وإنما هو الرجل الذى يعثر دائما على المرأة، شخصيته تتآلف من الغريزة والحظ، لا من العقل والحسابات الدقيقة، حين يحدث اللقاء نجد دون خوان يسخر، مستخدما الطريقة المثلى، الطريقة التى تتولّد عن نفس الأجواء التى تحيط باللقاء، والتى لا تخضع لحسابات وتفكير يذكر. يتخفى دون خوان فى صورة شخص آخر، أو يعد بما لا ينوى الوفاء به. وفى الوقت الذى يحصل فيه على متعته، يرحل، لا بحثا عن مغامرة أخرى، وإنما هربا من هذه التى فرغ من القيام بها. يأتى زمانه عبارة عن تتابع للحواضر، أو بالأحرى، هو الحاضر بعينه، من هنا تأتى عفويته الأساسية وكيانه الدرامى، وصورته الدرامية أيضا، إن دون خوان صاحب تيرسو دى مولينا يخلو من ذاكرة الماضى ومن خيال المستقبل، ولهذا فليس بإمكانه التوبة أو الندم، لأن الماضى لا وجود له فى نظره، أو أن يخاف، لأن المستقبل لا وجود له أيضا عنده، إن تعبيره بقوله : «يا لطول ما تعهد به إلىّ» ينمُ عن عجز دون خوان عن إلباس

المستقبل لباس الوجود، والذى يأتى أفقه محمّلا بالموت والحياة الآخرة. لقد أصاب الكاتب فى خلق شخصية - وحيدة من نوعها، سيخسموندو، فاوست، هاملت، دون كيخوتى - يكمن جوهرها فى وجودها فى أكثر اللحظات الآنية نقاء وراديكالية، إن دون خوان تينوريو لا يؤمن فقط إلا «بالمكان المتواجد فيه» و«اللحظة الآنية»، لأن حياته تعنى الوجود فى «الهُنا» "el aquí" ، و«الآنية» el ahora، وكل ما من شأنه أن يحد من المتعة التامة فى اللحظة الراهنة هو بالنسبة له عقبة لابد من تخطيها أو حاجز يجب التغلب عليه. إن دون خوان يتواجد فى مكان على هامش المجتمع، المحكوم بنظام قواعد معينة، لا يقبل مثل هذا النظام، لا لأنه حسن أو قبيح أو أنه يكمن فى هذا أو ذاك، وإنما لأنه يحد من فرديته التى، حين يعيشها على إطلاقها، يرى كل ما هو خارج عن إطارها أمرا نسبيا، إن دون خوان تينو ريو هو، كما خلقه تيرسو دى مولينا، شخصية غير نمطية(٢٤)، ولهذا فإن دون خوان يُعد بالنسبة لأى مجتمع عارا دائما وتهديدا، ولكن تيرسو دى مولينا، وهذا هو ما لابد من التركيز عليه بقوة، حين ألقى بالشخصية فى عالم اجتماعى محدد من الناحية التاريخية محكوم بنظام قواعد معينة لا يقل عن ذلك تحديدا، هو الذى خلق هذا الوضع «الغير نمطى» للشخصية، والذى يعد مكونا أساسيا فى شخصية دون خوان، مما يسمح له بالتجسيد، دون أن يفقد قيد أنملة من ماهيته، فى أى زمن تاريخى، فدائما ما يظهر دون خوان فى صورة عصرية؛ وذلك لأن عصريته تكمن فى ذاته هو، وهذه الذاتية هى التى وهبت له من قبِل تيرسو ، ولكن تيرسو لم يخلق شخصية دون خوان فحسب فى صراع لازم مع المجتمع، وإنما فى صراع مع القدرة الإلهية. لم يكن دون خوان الذى خلقه تيرسو ملحدا، وإنما مؤمنا، إنه يؤمن بالله ولكنه يعيش حياته غير عابئ بوجوده، إن فكرة الرب بالنسبة لدون خوان تتجسد فى شبح أو ظل لا يتحول إلى حقيقة إلا لحظة الموت، الموت الذى لا يعنى ببساطة الاختفاء من الوجود، وإنما البعد عن منطقة العقاب، إن الموت يصل إلى دون خوان، مثل الحب عاجلا، دونما حساب للزمن كأقصى عقوبة، إن الموت هو اللقاء الأخير لدون خوان ، الذى يمد إليه يدا، وفى يده الأخرى يحمل خنجرا يهدده به :

آن لى أن أقتلك بالسيف
ولكم تعبت، آه !هباءً
من إطلاق ضربات فى الهواء.

حين يُخْضع تيرسو دى مولينا دون خوان لعدالة الرب، يصبح من المستحيل إخضاعه لعدالة البشر، ولقد عملت المغامرة الأخيرة لدون خوان على انتشاله جذريا، من سلطة البشر، إن دون خوان تينوريو الذى أبدعه تيرسو، والذى ولدت داخله شخصية دون خوان الخالد، لا يسخر من ربه، وإنما يسخر دائما من العالم، ما دام ذلك العالم حيًا.

وكعمل مسرحى لا يُعد ساخر إشبيلية بما يشتمل عليه من تقنية - الحدث، والشخصيات والفكر واللغة - مختلفا عن العمل النموذج للمسرح الإسبانى فى العصر الذهبى، ما به من عوامل مساعدة دراميـة يأتى مشابها لتلك التى تحدد هذا الفن المسرحى المغرض فى الأساس، وما تتميز به هذه الدراما هو، مثلما يحدث فى الأعمال الدرامية الأساسية لهذا الفن، أن القناع شفاف للغاية ويسمح لنا برؤية الوجه الذى يغطيه، فى الحالات الأخرى لا نرى سوى أقنعة لا تسمح برؤية ما خلفها، ربما لأنه لا يوجد خلفها شىء، أو ربما أننا لم نُصب فى رؤيتنا له، أما قناع ساخر إشبيلية فيشف لنا عن وجه دون خوان، وفيه نرى كيان وجوهر الأسطورة، هذا الدون خوان ساخر إشبيلية، الذى يحمل قناعا إسبانيا خالصا لا يمكن الخلط بينه وبين غيره، سيغير من قناعه وفقا للعالم التاريخى، الذى يتجسد داخله، ولكنه سوف يحتفظ بالوجه الذى وهبه إياه الكاتب الإسبانى حين خلقه، ليس هناك من معنى نقدى للتأكيد على رفعة أو قلة منزلة دون خوان لموليير، وجولدونى أو بيرون، لبوسكين، لثوريا أو منتريلان، بالنسبة لدون خوان عند تيرسو دى مولينا؛ إن كل أقنعة دون خوان تعد ذات قيمة عالية، كل فى صلته بالزمن الذى يظهر فيه. إن «الشوبينية» فى النقد الأدبى، بالإضافة إلى كونها غير مريحة وتتمتع بشىء من الغباء تعد، للضرورة، رفضا للنقد. إن عالمية دراما تيرسو لا تكمن فى الطابع الإسبانى لشخصية الساخر، وإنما فيما تتضمنه من حقيقة دون خوان، لا تكمن فى القناع بل فى الوجه.

«الكوميديا» والأعمال الكوميدية لتيرسو :

La "Comedia" Y Las Comedias de Tirso

فى فاضح بالاثيو El Vergonzoso en Palacio، نجد دونيا سيرافينا، المرأة المبتهجة والممثلة التى بلغت حد الكمال، والتى تحظى بهواية تمثيلية رائعة، تقول مغرمة «بالكوميديا» :

أية حفلة أو أية كوميديا هناك
لا تتوافر فيها الأشعار ؟
العينان فى الكوميديا
ألا يتمتعان ويشاهدان
آلاف الأشياء التى تعمل على
نسيان ما يزعجانهما ؟
والموسيقى، ألا تعمل على تسلية
السمع، ألا يتذوق العاقل
مضمونها وما يتمنى من ألحان ؟
أما هناك من ضحك ؟ لمن
يرغب فى السعادة والمرح
أما هناك من حُزْنٍ، لمن يهوى الحَزَنْ ؟
أما هناك من جدية لمن هو جاد ؟
أما هناك من لفت نظر للأبله ؟
أما هناك من تعليم للجاهل ؟
أما هناك من حرب يشهدها أهل البأس،
ونصائح، لأهل العقل والفطنة
وبأس لمن هو صاحبه ؟
الكوميديا تعج بالمسلمين لمن يريد ،
وإذا ما رغبت نفسك فى رؤية حلبات
النزال تجدها قائمة،
أو حلقات مصارعة الثيران، تجدها أيضا.
أتريد أن ترى النعوت،
التى رأيتها فى الكوميديا ؟
إنها تنقل صورة من الحياة،

وغذاء للعقلاء الفطناء،
وسيدة الفكر والعقل،
ووليمة الحواس،
وباقة زهور الأذواق،
وساحة الفكر،
ومعقل نسيان الخطوب،
وساحة للأسعار المختلفة،
التى تقتل البلهاء جوعا،
وترضى تطلعات العقلاء.

ها نحن أمام قائمة عرض مسرحية موجهة إلى السواد الأعظم، الجميع بإمكانه أن يجد فى الكوميديا كل ما يبحث عنه، وفى مقدور كل واحد أن يرضى حواسه وفكره، فبإمكان الكوميديا أن تصالحنا مع حزننا أو مع فرحنا وتسمح لكل متفرج، وفقا لماهيته الخاصة، بالهرب من نفسه ومن العالم، أو يصبح على اتصال بنفسه وبالعالم، «الكوميديا» هى، بالمرة، التزام وهروب، شهادة وتسلية، وجوهرها أو أصلها يكمن فى اللعبة المتميزة، لعبة الألعاب.

تأتى الأعمال الكوميدية لتيرسو دى مولينا ردا على مثل هذا المفهوم اللامع للمسرح، حيث يصبح كل شىء حقيقة وكل شىء كذبا، حيث تمضى الأقنعة من الضحك إلى البكاء ومن البكاء إلى الضحك. عادة ما يبرز النقاد من بين أعماله الكوميدية كوميديا العادات وكوميديا الدسائس، فى النوع الأول تبرز التحليلات النفسية الرقيقة التى يقوم بها الكاتب الدرامى، والتى تتبلور فى مجموعة من الطبائع (السوداوى، الفاضح، المنافق فى قضايا الحب)، أما النوع الثانى فيتميز بالتقنية الكبرى فى نسج ونقض الدسيسة، ومع ذلك، فإن التقسيم يرجع أكثر إلى حبكة منهجية منه إلى ذات واقع العالم الكوميدى الذى أبدعه تيرسو، حيث نجد فيه الدسيسة "والحالة النفسية"، بالمرة، حاضرتين وعاملتين فى تناغم من أجل خلق الواقع المسرحى لكل عمل، ليست هناك لعبة نفسانية دون دسيسة ولا دسيسة دون لعبة نفسانية. إن التقنية والقصد الذى تخدمه هذه التقنية تأتى متماثلة فى الجوهر ومختلفة فقط فى الدرجة، فى أعمال مثل : فاضح بالاثيو، أو دون خيل ذو الجوارب الخضراء Don Gil de las calzas verdes،

أو مارتا التقية Marta la piadosa، أو وغدة باييكاس La villana de Vallecas، أيا كان القناع الذى يضعه الشخص من نوع أخلاقى أو جسدى على حد سواء، دائما ما يدور الحدث حول شخصية تخفى عن الآخرين جميعا أو عن قليل منهم، حتى تحصل على غايتها، شخصيتها الحقيقية، أو حول شخصية تعمل، دون أن تغطى حقيقتها قط، على أن ينزع الآخرون أقنعتهم عنهم، فى الغالب الأعم نجد أن الصراع والمواجهة تدور بين شخص ونظام، الأمر الذى ينتهى بتغلب الأول على الثانى، رغم عدم إنزال العقوبة بأحد، حيث إن التهكم والفكاهة هما، على العكس مما يحدث عند آلاركون، وليس عالم الأخلاق، ما يدعم اللعبة الدرامية، لا الآباء البخلاء المتسلطون، المنتفعون، الأنانيون، ولا المحبون الخادعون، الأنانيين والمتشككون، ولا البطلات المتقلبات، المنتفعات، العاطفيات أو العاقلات، يمكن إنزال عقوبة بهم فى نهاية الكوميديا، فى نهاية كل عمل، نجد الكاتب يصالح كل الأطراف هذه المصالحة التى تظهر لنا، من أول نظرة، فى صورة تقنية غير حقيقية، عملية إقناع من صنع الجنس المسرحى الكوميدى، تقوم، فى الواقع، بمهمة أكثر أهمية : بيان النسبية الجوهرية التى تقوم على أساسها لعبة السلوكيات الاجتماعية، إن ما لم يكن قابلا للمصالحة، على الإطلاق، أصبح قابلا لها ، فقط لأنه، فى الواقع، ليس مطلقا، إن المبادىء التى تحكم النظام الاجتماعى تخلو، أخيرا، من الفاعلية بالنسبة للأفراد الذين يختفون خلف الأقنعة، أى ، خلف الأدوار التى يلعبها كل فرد بالنسبة للآخرين وبالنسبة لنفسه. إن مسرحة الحياة اليومية، المحددة من قبل الكاتب فى هياكل يكررها بتفريعات خفيفة، تسمح له بتوضيح كيفية العمل الذى تقوم به، فى الحقيقة لعبة المصالح خلف النظام الصارم للمبادئ التى تحرك، ظاهريا، سلوك الشخصيات، وهكذا، نجد أن كل موقف نزاعى يحل فجأة وفى صورة مرضية ومفرحة، يكفى فقط أن تبقى المظاهر محفوظة. كل الشخصيات يعفو بعضها عن بعض فى كل شىء، طالما أنهم أصبحوا على ما يرام، تعفو البطلة عن البطل فيما خدعها فيه، كما تصفح أيضا عن خياناته، بمجرد أن يقدم إليها يده كزوج لها ، ويصفح الأب عن ابنته فيما أتت به من كذب، طالما أنها سوف تتزوج بمحبوبها الذى يتسلم، فى الوقت الأخير، ثروة عظيمة لم يكن يتوقعها، أو لقبا نبيلا لا مرية فيه ، أما البطلات الأخريات فيرفضن فى سهولة الرجل الذى كن يحببنه ظاهرا، حين يُقدم آخر على الزواج منهن، والعكس. جاءت سياسة استخدام القناع كأداة مسرحية[٣٥]، تزود الكاتب بفرص إبداع مواقف ذات كوميديا عالية، لتكشف بوضوح عن ضرورة السخرية من نظام تميزه الصرامة

الخارجية لمجموعة من القواعد، تأتى صرامة هذه القواعد متناقضة مع مرونة الضمائر، قليل من الشخصيات من ظهر متمتعا بحرية مطلقة، داخل كم من الحدود فى الغالب، مثل مارتا التقيّة أو دون خيل صاحب الجوارب الخضراء، نموذجين للأنوثة الرقيقة وأستاذين فى فن التظاهر.

إن ما يضفى الحيوية على هذه الأعمال الكوميدية لتيرسو ويمنحها صلاحية دائمة، لا يكمن فى إصابة الكاتب فى تصوير الشخصيات، ولا المناخ، الذى نُقل إليه نظام العادات والممارسات بكل ولاء لروح الزمن، ولا القريحة الذكية، أو السخرية والهجاء، العناصر التى تستمد قيمتها من ذاتها، وإنما فى النوعية الدرامية بالتحديد، بعيدا عن كل تحليل نفسىّ وكل حقيقة تاريخية، لذلك العالم الكوميدى الذى صوّره الكاتب. يأتى كل عمل فى شكل عالم مغلق ومكتف بذاته، يحمل فكاهة تعمل دورها دائما بكل فعالية، على الأقل حين يتواجد جمع من المشاهدين قادرين على استيعاب اللعبة الدياليكتية لكل فرد مع النظام الجمعىّ الذى ينتمى إليه.

٦- كينيونس دى بينابينتى والمهازل ذات الفصل الواحد :

Quinones de Benaventa Y el entremés

يشير إوخينيو أسينسيو، حين بدأ رسم الخطوط العريضة، فى كتاب هام أشرنا إليه (مسار المهزلة ذات الفصل الواحد Itinerario del entremés)، لتاريخ هذا الجنس الصغير من مسرحنا بداية بلوبى دى رويدا وحتى كيبيدو، مروراً بثيربانتس وأورتادو دى ميندوثا - إلى المميزات النوعية لهذه المهزلة والمتمثلة فى النقاط التى تفرق بينها وبين الجنس المعروف «بالكوميديا» :

١- «تقبل المهزلة ذات الفصل الواحد فى فرح ذلك الدمار الذى يلحق بالعالم، حيث إن المادة الأساسية التى تعتمد عليها هى النواقص التى تعترى المجتمع المعاصر، ونفس المواقف الإنسانية، وإذا ما ظهرت الأخلاق على الساحة فهو ظهور عرضىّ وضمنى» .

٢- «تعطى هذه المهزلة للمتفرج الإحساس بأنه أعلى من الشخصيات، والذين يتماهى معهم تماهيا عابرا تحت الغطاء المشترك للضعف البشرى، إنها شخصيات ينظر إليها من مكان بعيد تغلفه سحابات الضحك، حيث يبدون بعيدين غير قريبين».

٣- «فى المهزلة ذات الفصل الواحد، تعمل النظرة الكوميدية على تشويه كل شىء»، كما يعمل الجو الكوميدى على تعرية الحدث والشخصية من كل جديّة : الألم والشر مُقدّمان أساسا كزنبرك الفرح والبشر، كما يقتصر حقل الملاحظة على المناطق الداخلية فى الدراما والمجتمع، لا يعمل الجهل النكد على إثارة الشفقة، كما لا نجد إثارة للغيظ والحنق فى ذلك الخداع المنتصر..».

٤- «فى المهزلة، تتطلب اللغة استخدام الإيماءة، أى تتحول إلى إشارة، ينزع الشغب الذى تثيره الشخصيات إلى الإفاضة فى دنيا الرقص والغناء، المكملان الطبيعيان لوجهتها الإيمائية».

٥- «تعد المهزلة جنسا أدبيا غير مستقر، لا يكف عن البحث عن شكل جديد له، يتراوح بين التاريخ والعروض الغنائية الراقصة (الاستعراض)، بين الفانتازيا وإطار العادات، يقوم دونما تردد أو حيرة على كل الأشكال المتماثلة، والتى تعتمد التسلية أساسا لها، مثل الرقص، والموسيقى، والتنكر»[٣٦].

بعد ثيربانتس، الاسم العمدة فى تاريخ المهزلة ذات الفصل الواحد، نجد أن الكاتب الأكثر أهمية فى القرن السابع عشر هو كينيونس دى بينابينتى (١٦٥١)، ليس فقط لوفرة إنتاجه، وإنما لما لمهازله من نوعية جمالية، لقد تمتع هذا الكاتب بشهرة واسعة بين معاصريه، فها هو بيليث دى جيبارا يطلق عليه «تيرينثيو الإسبانى الجديد»، وخوان بيريث دى مونتلبان فى مؤلفه: للجميع Para todos، كتب عنه : «لم يكتب كينيونس دى بينابينتى الكوميديا، ولكنه قد أخرج العديد من الرقصات والمهازل ذات الفصل الواحد لتخدم الكوميديا، بحيث يصبح بمقدورنا القول بأن إليه تعود رعاية وكمال العديد منها وجمال وزينة مجموعها، والذى أصبح فى هذا الجانب متخصصا دون غيره بفضل الطبيعية فى ملاحته، وقريحته المزهرة، والروح الفكاهية النشطة والألمعية الدائمة التى وهبتها له السماء»، ولكن ما يقدم شهادة أكبر على شهرة هذا الكاتب هو أن اسمه قد أتى مصاحبا لكل الحفلات والأعياد التى مثلت فيها الكوميديا أو الأعمال اللاهوتية - كمؤلف للأعمال الهزلية ذات الفصل الواحد - والتى مُثّلت كواجهة كوميدية مناقضة للعمل الدينى، أو كفاصل بين أجزاء العمل الدنيوى.

فى هذه المهازل التى كتبها كينيونس دى بينابينتى يحقق الشعر المنثور انتصارا كبيرا كأداة للتعبير الدرامى، كما نلحظ تواجدا لكل المواقف القادرة على إثارة الضحك

عند متفرج القرن السابع عشر، كثير من هذه المواقف، على خلاف ما كان يحدث عند ثيربانتس، لم يعد يحركنا صوب عالم الضحك، حيث إن الكوميديا التى توافرت فيها قد أتت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالسياق الاجتماعى المحدد تاريخيا. على الرغم من أن كينيونس قد أخذ بيد المهزلة من هذا النوع إلى أسمى درجات كمالها الشكلىّ ووسّع رافدها الموضوعى، حيث عالج مسرحيا مواقف متعددة أتى بها من مصادر فلكلورية أو كُتُبية من التراث الأدبى أو من الواقع القريب منه، فإن عالمه الكوميدى لم يصل قط العمق الذى وصل إليه عالم ثيربانتس، هذا التعمق البسيط يأتى معادلا بالثراء الشكلى الكبير للخيال المسرحى، فى يد هذا الكاتب يتحول هذا النوع من المهازل إلى قدر كوميدى نجد فيه كل الأنماط والموضوعات الكوميدية، أو القابلة للكوميديا، للمجتمع الإسبانى المعاصر متبوئة مكانها المخصص لها : «الشريف الفقير المستهزىء به، والمتضايق من كل من حوله، والخاطب، والنمّام، والشابات العاهرات الملحات فى الطلب، والشجعان والجبناء، والمخنثون، والثرثار، والعجوز المتزوج بفتاه شابة، والمغرمون، والمالكات والنسوة المتعالمات، والأزواج غير المكترثين بشىء، والمساكين (البخلاء)، والمرضى... إلخ. ومن بين المهن والحرف يفضل اختيار الشائع منها، مثل الأديب، والعالم، والجندى، والعمداء الأشداء، والبلهاء والشريرين ، أما سدنة الكنيسة وخدامها فقد شاع تناولهم فى أعماله ، والحلاقون والصيادلة، والمحضرون، والطلاب الفرنسيون وسكان قرى جبال البرانس (...) ، أصحاب الفنادق، والغسالات، الورعات التقيات، والقوادات»[٣٧]، من بين كل هذه الأنماط الكوميدية يبرز نمط ، خوان رانا Juan Rana، الذى يلعب دور البطولة فى العديد من المهازل، وقام بتجسيد دوره على خشبة المسرح الممثل الكوميدى الكبير توسمى بيريث، خوان رانا ، التجسيد الصورى القشتالى لشخصية «أرليكين» فى كوميديا الفن Commedia dell'arte الإيطالية، وفقا لما يقوله إوخينيو أسينسيو، تمتد جذوره «فى تربة التراث الإسبانى»، يصفه أسينسيو هكذا: «إن خوان رانا يتمثل فى الأبله الكسول والجبان، الذى يتمتع بالبراءة أكثر من الروح الشريرة، والذى يشعر بأنه قد زُجّ به وسط عالم غامض، به من التناقضات التى يقبلها دون أن يفهمها. بإمكانه أن يصبح أى شىء غير أن يكون بطوليا»، «وحين يتم التأكيد على استمرارية جوهره الشخصى، يمكن لخوان رانا أن يتعدد، أن يتحول، مثل أرليكين Arlequín، إلى زئبق متحرك : يبكى، يضحك، يصبح أبلها مجنونا، أو أبلها ذكيًا»، «هذه القدرة على الانصياع للمواقف الجديدة، وقبول كل الاحتمالات، هذه القدرة على أن يصبح عجينة لدنة، تتيح له إمكانية الخروج حيًا من كل المغامرات، منفتحا وجاهزا على الدوام».

وبهذه القدرة يكسب شعبية لا مثيل لها». «لقد سمحت له لدونته هذه بالتكيف مع المواقف والمهن المتعددة : فبإمكانه أن يكون طبيبا، أديبًا ، شاعرا، وبإمكانه أن يذهب إلى المدينة، وداخل تنويعاته هذه، يحتفظ بظل وحدة يمثل السذاجة، والتطلعات البدائية، وحيرة الإنسان أمام متاهة الحياة». «كان لباسه مكونا من عصا العمدة، وغطاء الرأس (الطرطور)، والثوب الريفى الطويل، ولكن دون أن يحمل قناعا مثل أرليكين، رغم أنه من أجل تحديد النمط واستمراره يمكن أن نعقد بينه وبين أقنعة الكوميديا الإيطالية المرتجلة بعض الشبه»(٣٨).

فى عام ١٦٤٠ توقف كينيونس دى بينابينتى عن الكتابة للمسرح، لقد تحولت المهزلة ذات الفصل الواحد فى يده إلى عرض مسرحى كامل، وذلك عن طريق دمج الكلمات والحدث والرقص والغناء(٣٩).

٤ - كالديرون دى لا باركا Calderón de la Barca :

١ - تقديم :

روح المساواة والتقارب :

لقد أصبح مما لا غنى عنه، بسبب هذا الحب وتلك الحاجة التى تتوافر لدى الفطنة النقدية حول الخطط الواضحة والبسيطة، التقريب بين لوبى وكالديرون، حتى ينبثق من هذا التقارب، دون مجهود يذكر، التقابل بين أعظم كاتبين من كتّاب مسرحنا الكلاسيكى، التقابل بين حياتين وكاتبين يثبتان دعائمهما فوق قاعدة أساسية من نفس الأسلوب الوطنى الذى تلتقى فيه جذورهما، إن لوبى وكالديرون يمثلان قُطبى فن درامى واحد واتجاه تاريخى واحد، للوبى المتوجه صوب الخارج، الغنى بالعاطفة الحيوية، ينضم، كوجه آخر لنفس الجذع، كالديرون المتوجه صوب الداخل، الغنى بالعاطفة الفكرية، وإلى جوار لوبى، رجل الاعترافات، صاحب العلاقات المتشعبة، الذى يتوافر لديه دائما الاستعداد للحديث عن نفسه، وعن نشاطاته، عن آلامه وأفراحه، عن مغامراته، عن خطاياه، المتحدث العام باسم شخصه وحياته، نجد كالديرون، الرجل الصامت - «السيرة الذاتية للصمت» كما أطلق بالبوينا برات على حياته - الذى لا استعداد لديه للحديث عن دخيلته، عن أتراحه وأفراحه. إن لوبى متحدث كبير،

أما كالديرون، فصموت كبير. استغلّ النقد الأدبى، كما لو كان عرقا ثمينا، هذا التقابل بين شخصيتين، كما وضع هذا النقد فنّهما الدراميين فى جهتين متقابلتين ليظهر ما بهما من اختلافات، لقد جاء هذا التقابل خصبا فى الاكتشافات، وموضوعيا، ولكنه جاء مكتظا بالأخطاء، حين أصبح يدور على قاعدة من الحزبية الفظّة قسمت النقاد إلى فرق وأحزاب، وفقا لعدم مناصرتها لكالديرون أو للوبى دى بيجا، واليوم، لحسن الحظ، تخلى النقاد فى المجال الأدبى عن الحرب الأهلية، وأصبح تشيعهم للوبى أو لكالديرون مسألة تخصص فحسب، لا مسألة حرب، وبدون تحديد لفروق واختلافات، يمكن لنا أن نؤكد بأن الروح السائدة اليوم بين النقاد هى روح «التساوى والتقارب».

الولع بالنظام La pasión del orden :

فى الوقت الذى بدأ فيه كالديرون أعماله الدرامية وجد أمامه ميراثًا مسرحيًا ثريًا، وماكينة هائلة فى أوج نشاطها المهنى، ومسارح وشركات تمثيل تعمل بلا هوادة، وكوكبة من الموضوعات والأجناس والصراعات والشخصيات، وتراث مسرحى حىّ ورائع، عانق كالديرون هذا التراث المسرحى، وعمل به، وحين تمركز فيه، كمن يقبع داخل أرض يملكها، ومشتركة، بدورها، مع الآخرين، يأخذ بيد النظام الدرامى المتماثل إلى أسمى وأتم الدرجات، باعتباره نظامًا خالصًا؛ ولهذا، فإن مسرح كالديرون لا يعد فقط مسرحًا آخر يصبح، بضمه إلى مسرح لوبى ومسارح الكتاب الآخرين، مكملاً للفن الدرامى فى العصر الذهبى، وإنما، بالإضافة إلى ذلك، يعد أسمى درجة لبلورة نظام أصبح، بهذه الصفة، قائمًا إلى الأبد، ولا يمثل مسرح كالديرون فحسب امتدادًا وتعميقًا لموضوعات وتقنيات، ولا حتى تصفية للبنى الدرامية الأساسية، وإنما المرحلة الأخيرة لعملية تصل فيها الظاهرة المسرحية التى نطلق عليها المسرح القومى إلى الوعى بذاتها وكيانها، على يد كالديرون تتحول أدوات التعبير المسرحى المتعددة، والتى أشاع استعمالها لوبى دى بيجا وأتباعه، إلى ميكانيزم ذى دقة فائقة، وإذا ما سُمح لنا باستخدام هذا التعبير، فإن «الفن» المسرحى عند لوبى قد تحول إلى «علم» مسرحى عند كالديرون، وما يمكن لنا أن نطلق عليه غريزة وإلهامًا فى الفن الدرامى عند لوبى، يتحول إلى منطق ووعىٍ فى الفن الدرامى عند كالديرون.

يشير نقاد كالديرون إلى ثلاث نقاط أساسية وأصيلة في إنتاجه الدرامي: النظام وتصوير المعالم البارزة والتكثيف. تخضع المادة الدرامية، سواء التي أبدعها كالديرون أو تلك التي استُمدت من التراث المسرحي السابق، عبر تقنية منهجية، ومنطقية صارمة، لنظام يشتمل على العناصر التأسيسية التالية : الوضوح في الأطروحات الأولية للحدث، والتطور وحل الصراع، والمنهجية، عبر الطباق والمقابلة، في المواقف الدرامية، والمنهجية الأيديولوجية للدوافع والأحاسيس الأساسية «للكوميديا»، والتجميع الطبقي للشخصيات حول الشخصية الرئيسية، مما يؤدي إلى تشكيل مجموعات، في الغالب، تكميلية أو تنافرية، هذا النظام يحمل، بدوره، وحدة الحدث والتكثيف الدراميين. لقد أبرز النقاد جميعًا الأهمية الكبرى للبطل في الدراما التي كتبها كالديرون، والذي يعد نواة ومركز الحدث الذي يتركز حوله، هذه السيادة النفوذية للبطل، والتي يتبعها ويخضع لها كل من الحدث والشخصيات، يخوّل أهمية كبيرة لما هو ذاتي. يتحول الصراع إلى صراع داخلي، وحتى يتم التعبير عنه، لا وسيلة له أفضل من الحوار الذاتي، الحوار الذي لم يعد بمثابة القاطرة التعبيرية عن الشعور، كما كان في لوبي، حيث اقتصرت مهمته على الصورة الغنائية فحسب. إن المنولوج الذي يعرضه كالديرون يعبر بوضوح عن دخيلة الشخصية، النقاش الحاد للقيم المتضاربة والتي تنشب بينها مواجهة شرسة داخل نفس الشخصية، إن الشخصية الكالديرونية، المخلوق المشرق، العائد بكل قوة إلى عالمه الداخلي، تستسلم في شوق لتحليل عالمها الذاتي، الذي يملك دائمًا عقلانيتها ولغتها، عقلها ولغتها، عن طريق العديد من التساؤلات، المتسلسلة في منطقية صارمة بعضها إلى بعض، يجعلان الأوجه المتعددة للإشكالية الداخلية، التي تعد بمثابة شفرة إشكالية الوجود الإنساني في العالم، تطفو على السطح في ارتباط منظم.

في كل شخصية كالديرونية نلحظ، كأساس لشخصيتها، رغبة ذكية في النظام، والوضوح الذهني الذي يحارب الفوضى وعدم النظام حتى آخر معقل لهما.

هذه الحاجة إلى النظام تعد الجذر الأخير للكلمة الدرامية للشخصيات الكالديرونية، وإذا ما كانت شخصيات عقلانية، فهي كذلك بسبب التزامها العميق بالوضوح، إن عاطفتها الأساسية والدائمة، والمكون الرئيسي لشخصيتها، هو، بدون شك، حب النظام.

يشير بالبونيا برات بشدة إلى وجود أسلوبين في الكتابة الدرامية عند كالديرون دي لاباركا، لا يأتيان متتابعان من الناحية الزمنية، في الأسلوب الأول أو الطريقة ،

كما يطلق عليها الناقد العلامة، «نلحظ استمرارا للدلالة الواقعية للدراما التى كتبها لوبى دى بيجا وأدواتها المسرحية التمثيلية، يضيف كالديرون: الأسلوب المقتضب، بساطة الدراما، الاتقان التقنى، إلا أن الموضوعات تجرى فى الأعماق، مثلما كانت عليه فى الفترة الأولى من مسرحنا، أى أنها عبارة عن كوميديا لوبى فى صورة موجزة»، «أما الأسلوب الثانى - وفقًا لما يذكره بالبونيابرات - فنجده فى الأعمال الدينية والفلسفية والأسطورية، هذا إلى جانب تواجده فى الأعمال اللاهوتية الكنسية، أى أن الأمر يتعلق بجنس جديد، تتقدم فيه الأيديولوجية وشعرية الموضوع والشكل الشعرى الثرى والرائع على بقية عناصر المرحلة الأولى[٤٠]».

فى بداية مشواره ككاتب درامى أو إزاء موضوعات درامية محددة يلجأ كالديرون، حتى يقول ما كان عليه أن يقوله، إلى استخدام الأداة التى كان يفضلها الجمهور: أداة لوبى، ولكنه أخضعها لعملية تطهير نقدى، يقوم كالديرون بالاستيعاب الخلاق للعناصر الأساسية للفن الدرامى السائد، يناصرها حتى يتملك زمامها جيداً، ثم يضعها فى قوالب معينة، يرفض بعضها ويزيد من قدر الأخرى - بحيث أتت تقنيته المنهجية كنتيجة لعملية انتقائية - ثم يخرج منها صورة صالحة للتعبير عن نظرته للعالم.

تيمانتس وثيكسيس وأبيليس ، أو الطرق الثلاث لتقديم الواقع :

فى الفصل الأول من العمل المعنون «يقدم كل شىء ولا يقدم شيئًا» Darlo Todo y no dar nada يعالج كالديرون نادرة الرسامين اليونانيين الثلاثة الذين يقدّمون إلى الإسكندر الصورة التى رسمها كل منهم لشخصه، أما تيمانتس فقد نزع عن اللوحة ذلك العيب الذى وجده فى عين الإسكندر، أما ثيكسيس فقد ركز جلّ اهتمامه فى إبراز هذا العيب، أما أبيليس فقد رسم الإسكندر فى شكل جانبى «بروفيل»، وبهذا فلم يكن هناك داع لأن يحذف أو يبرز العين المعيبة، إن كالديرون يضفى على هذا المشهد نوعًا من الدلالة الأخلاقية - السياسية، يرفض الإسكندر غاضبًا اللوحة التى قدمها له تيمانتس لأنه، حين أقدم على تصوير الواقع فى شكل مثالى، لجأ إلى الكذب مداهنة، كما رفض لوحة ثيوكسيس، لأنه، بجرأته، زاد فى رسمه من تصوير الحقيقة الواقعة، ويقبل منشرح الصدر لوحة أبيليس؛ لأن هذا هو من رسم الحقيقة، دون أن يخفى أو يزيد ما فيها من عيب.

كل واحد من الرسامين الثلاثة، الواقفين أمام طبيعة واحدة وحقيقة وحيدة، قد قدمها بأسلوب مختلف، اثنان من هذه الأساليب الثلاثة تم رفضهما، المثالى والطبيعى، لاعتبارهما غير ملائمين للواقع، فبالنسبة للتقديم المثالى للحقيقة الواقعة جاء مزيفًا لها حين حذف منها ما تحتوى عليه من أمور سلبية، كما أن التقديم الطبيعى قد زيفها أيضًا حين جعل جل انتباهه مركزًا فى إبراز ما بها من سلبيات، وأما الطريقة الوحيدة العادلة فى تقديم الحقيقة فهى، دون الوقوع فى مغالاة المثالية أو الطبيعية، تلك التى عرفت كيف ترى جمالها وتوحى بما فيها من قبح، هذه الطريقة الثالثة هى التى يتبعها خصيصًا كالديرون دى لاباركا: فما هى بالملائكية فقط ولا هى بالشيطانية فحسب، والكلمات التى يتوجه بها الإسكندر إلى أبيليس من الممكن أن تقوم بتطبيقها على مسرح كالديرون.

لقد عثرت على الأسلوب القديم
للحديث والصمت الرصين،
فبدون رؤيتى للعيب
أرانى أنظر إليه،
فى الوقت الذى يعلمنى فيه تركه متواريًا
بأن هذا العيب عندى،
بتصوير يصبح معه
من الصعب، بعد فقدان الاحترام،
مع حرية سماعه،
أن ننحى عنه ما يفيدنا بمعرفته.

ها هو كالديرون، مثل إبيليس، دون أن يلجأ إلى الكذب للخوف من الحقيقة، ودون النطق بها فى فظاظة، عرف كيف يقولها:

بحيث يصبح
نصف الوجه مواريًا
لجانب النصف الآخر.

إن كالديرون، الذى أراد أن يظهر فى صورة من يتابع كل أحداث زمانه، فى نفس مركزه، لا فوقه أو على هامشه، يُصرّ، مخلصًا لفنه، على تقديم هذا البروفيل للحقيقة الواقعة، محور النور والظلام، والروح والمادة، والخير والشر، والفناء والخلود، من هنا تأتى هذه الثنائية الأساسية فى مسرحه، وهذه الحاجة إلى الطباق والمقابلة، وهذا الميل الاستفهامى العميق الذى لا يمكن تجنبه الذى يتوافر على صفحات أعماله المسرحية، إن من يقرر الوقوف على الخط الواهن، والبروفيل الرقيق الذى يفصل ويجمع وجهى خانو Jano يجد فى الطباق والاستفهام أفضل ما يمكن أن يستخدم من أدوات.

خانو ، مبدع ذو وجهين Jano, el dios de las dos Caras :

من المعروف أن الميثولوجيا الرومانية قد صوّرت الإله خانو بوجهين مستديرين فى اتجاه متناقض، وحين نقرأ مسرح كالديرون نجد أن صورة الإله صاحب الوجهين تفرض نفسها على روحنا، والحقيقة التى تُقَدَّم لنا هناك فى صورة الدراما تقدم لنا دائمًا ذات وجهين، كما تقدم لنا أيضًا أبطال كالديرون فى صورة أزواج مثل بروميتوس وإيبتميو فى : تمثال بروميتوس La estatua de Prometeo، وهيراليكو وليونيدو فى : كل شىء فى هذه الحياة حق وكذب En esta vida todo es verdad y todo es mentira، وأليخاندرو (الإسكندر) وديوجونيس فى : قدّم كل شىء ولا تقدم شيئًا Darlo todo y no dar nóda، وباتريثيو ولودوبيكو إنيو فى : مظهر القديس باتريثيو El purgatocío de San Patricío، وإوسيبيو وخوليا فى : عيادة الصليب La devocion de la Cruz ... إلخ ، أو منقسمين على أنفسهم ، ومراكز خطورة وحقول معارك بين قوتين متنازعتين ، مثل سيخيسموندو فى : الحياة حلم La vida es Cueno ، الذى يعد بمثابة صورة تقرأ فيها كل الشخصيات، أو مثل إنسان الأعمال اللاهوتية، الذى يعد هو الآخر بمثابة الرمز العالمى للوضع الإنسانى، المقسم بين الغفران La Gracia والخطيئة La Culpa ، وكذلك، فإن الشر والخير، النور والظلام، اليوم واليقظة، الوهم والحقيقة، الحياة والموت، الجسد والروح، الجبر والاختيار، تأتى مذكورة فى كل الأعمال الدرامية التى تقدم بحضورها شهادة لما تلعبه من سلطان على الوجود البشرى فى العالم، ورغم أن هذا لا يأتى دائمًا فى صورة ظاهرة، فإن بمقدورنا التكهن بأن ما يُطرح فى كل عمل درامى حقًا، وما يُعالج هو سرّ - وليس فقط مشكلة - حرية الإنسان، والساحة التى يتحول فيها سرّ هذه الحرية إلى عمل درامى هى، فى بعض

الأحيان، العالم التاريخى لدراما المدينة والقرية، وأحيانًا أخرى، لدراما العالم الكونى للأعمال اللاهوتية، فى كلا العالمين يرقب الإنسان البطل فى نفسه هذين التأكيدين : تأكيد ديونيسيو (فى قدم كل شيء ولا تقدم شيئًا، الفصل الأول) :

أنا مملكة ومالك نفسى
أعيش فقط معى،
وأرضى وأفرح فقط معى.

وتأكيد الأمير دون فيرناندو (فى الأمير المثابر El Príncipe Constante) :

أيها الإنسان ... أنت
المرض الأكبر لنفسك .

هذان التأكيدان، أصل وعى المرء بذاته، يتركان معناهما الكامل لتلك العبارة التى يروق لجميع شخصيات كالديرون النطق بها فى أوقات الأزمات: «أنا أكون .. من أكون»، عبارة تفسح الطريق، أمام إمكانية ظهور وجهى خانو فى وقت واحد.

٢ - جوانب من مسرحه Aspectos de Su teatro :

كتب خوان دى باليس، فى كتابه مائة خاطرة وعشرة Ziento y diez considera-ciones، يقول: «إن الأفراد الذين تعج بهم مملكة العالم يعيشون تحت سيطرة أربعة طواغيت قاسية: الشيطان، الجسد، الشرف، الموت».

هذه الطواغيت الأربعة نلحظها، تعمل مجتمعة أو متفرقة، كاشفة أو حاسرة وجهها، فى كل تقابل هائل داخل مسرح كالديرون دى لاباركا.

- دراما الشرف Los dramas - Límite del honor :

هناك ثلاثة أعمال درامية مأساوية، ترتبط فيما بينها برباط التشابه الوثيق، تعبر عن الجانب المتطرف لمفهوم الشرف بين الأزواج، فى هذه الأعمال يطرح كالديرون ويطور إلى النهاية حالات ثلاث ، ثلاثة مواقف متطرفة لطغيان الشرف، أسماؤها

معروفة جيداً: للإهانة الخفيّة، عقوبة سرّية A secreto agravio secreta venganza ، وطبيب الشرف El médico de su honra، ومصلح الشرف المُهان El pintor de su deshonra . فى هذه الأعمال الدرامية الثلاثة، التى قيست مواقفها بعناية، وكذلك الآثار المترتبة على هذه المواقف، يوجد رابطة غريبة وقوية بين المنطق والوحشية التى، حتى يومنا هذا، على الرغم من عدم سريان مفعول قانون الشرف الذى يدعمها، نتلمسها فى أعماقنا.

ثلاث زوجات يتم اغتيالهن على أزواجهن، دون أن يصل الأمر بواحدة منهن إلى ارتكاب جريمة الزنا، ثلاثتهن قُدّمن قُرباناً لإله الشرف المخيف، ثلاثتهن جمع بينهن رباط الزوجية بأزواج لا يشعرن نحوهم بأية عاطفة غرامية، بعد إجبارهن من قبل آبائهن، وبعد أن اعتقدت اثنتان منهن موت الرجلين اللذين أحباهما، أما الثالثة، دونيا مينثيا (طبيب الشرف)، فقد أجبرت على الزواج فى غيبة دون إنريكى، محبوبها :

لقد دعس والدى
الحرية التى كنت أتمتع بها:
حتى قدمت يدى لجوتييّرو،
ها هو إنريكى يعود، وبقوة،
أحببته، إلا أننى شريفة،
هذا هو كل ما أعلم عن نفسى .

ونحن بالإضافة لهذه الذاكرة الحية لحبهن ولضميرهن ووعيهن الذى لا يقل حياة عن ذلك بواجبهن كزوجات، والذى يحملهن على رفض من أحببن، نعلم عنهن أيضاً ما بهن من خوف، إن العالم الذى يعشن داخله، عالم منزلهن، والآخر، الأكثر هولاً وبدون وجه، العالم الخارجى المحيط بهن، هو عالم محكوم بعدم الثقة، عالم يتصنت لكل شىء، ويلزم الفرد بمراعاة ما يتلفظ به :

دون دييجو : اصمت، وارعو
حيث للحوائط آذان،
والجذوع ترى، يا دون أرياس، ترى
ولا شىء على ما يرام بالنسبة لنا.

ولا علينا فقط أن نأخذ فى الحسبان هذا الجو المكهرب، المليء بالخوف وعدم الثقة التى تلقى بثقلها على كواهل العالم الذى تتحرك فيه الشخصيات، وإنما أيضًا غيبة الذاتية وبخيلة الفرد، والحنان العفوى، والطبيعة التى تسود فى كل بيت. إن الحوار بين الأزواج، رغم ما ينطقون به من كلمات مهذبة ومزهرة وما يعتمدونه من مفاهيم مماثلة لهذه الأوصاف، ليس، فى النهاية، أكثر من كلمات ومفاهيم، تلك التى تلزم للدور الذى يمثلونه، ولكنه يفسح المجال أمامنا لرؤية الفراغ الراديكالى للأحاسيس التى تعد نواة ذلك الحوار. يبدو لنا كل واحد من هؤلاء الأزواج فى صورة من يقوم بالوفاء بواجبه، وهذا الواجب يأتى متطابقًا مع ما يطلبه منهم ذلك العالم الذى يعيشون داخله. من الصعب علينا أن نرقب أو نتخيل مشهدًا غراميًا حقيقيًا بين الأزواج، يسلم فيه كل منهما نفسه إلى الآخر دونما تحفظ أو كلام؛ ولهذا، فإن الحوار لا يصلح لإبلاغ أى شىء، وإنما لإخفاء كل الأشياء، وسط هذا الجو من الكتمان، والمراقبة والإخفاء يصبح كل موقف متشحًا بلباس التشويس عمدًا وقسرًا، يدخل المحب إلى البيت، تخيب الزوجة أمله، يصل الزوج، والزوجة، التى انتصر الواجب عندها على الحب مؤخرًا، لم يعد أمامها من وسيلة سوى إخفاء محبوبها والكذب على الزوج، بداية من هذه اللحظة خرجت الحقيقة عن إطار الممكن، ويبدأ مفعول الخوف والشكوك، والكلمة التى كان من الواجب التصريح بها حتى يمكن لضوء الحقيقة أن يضيء كل شىء، حيث يضفى على كل حدث دلالته الأصيلة، لم تُقل بعد، وبداية من هذه اللحظة نجد أن الميكانزم الذى يتحكم فى سلوك الشخصيات يبدأ عمله، ومن الصعب إيقافه، تلجأ المرأة إلى الانتظار، مخفية خوفها ، أما الرجل فيلجأ إلى العزلة التى يفرضها عليه قانون الشرف ، مخفيا شكوكه ، والآن يتركز الحدث فى الضمير المعذّب لهذا الزوج . تبدأ ساعة الحوارات الذاتية ، وكل إشارة ، وكل كلمة ، وكل حدث ستكون له دلالة غير التى ينطوى عليها فى الحقيقة ، وهكذا ، نجد الرجل وحيدا مع نفسه ، وحيدا مع شكوكه وشرفه ، هناك قرار يفرض نفسه ، قرار لا دخل فيه للعاطفة ، الغيرة والرحمة يتواريان ، ويستبعدان ، يمحيان من الضمير الفردى، ليس هناك من متحاورين يسمح لهم بالكلام سوى العقل والشرف.

دون لوبى دى ألميدا (فى : للإهانة السرّية ...) ودون جوتيرى ألفونصو (طبيب الشرف) ودون خوان روكا (مصلح الشرف المهان) ، المنقسمين على أنفسهم يصلون عبر نفس الاستجوابات ونفس الشكاوى إلى قرار مماثل : لا بد من قتل الزوجة، وبالطبع ، محبوبها ، ليس هناك من ضرورة لوجود أدلة دامغة ، الشكوك تكفى ،

لابد من القتل . كيف يصل الرجل إلى هذا القرار ؟ من وما الذى يدفعه إلى القتل ؟ إن الرجل فى حواراته الذاتية يقدم لنا نفسه على أنه ضحية قانون الشرف ، يتمرد عقله وفكره على هذا القانون ، يشكو منه ضميره ، الضمير والعقل يصفان قانون الشرف هذا بالوحشية واللاعدل والشناعة ، ومع هذا فيطيعانه ، يعرفان جيدا بأن هذه الطاعة تعنى التنازل عن الحرية الشخصية والاشتراك جنبا إلى جنب فيما يجرى من شرور . لنستمع إلى دون خوان روكا :

أمن حاجة لسمعتى فى الشرف ،
متورطة فى الشر لا فى الخير ؟
أياله من شرير ذاك الأول ، آمين ،
الذى وضع مثل هذا القانون الصارم !
أيصبح الشرف الذى ولد داخلى
عبدا لآخر ؟ هذا لن يكون .
وعلىّ أن أُدان أنا
بمشيئة الآخرين !
كيف للعالم أن يسمح
بمثل هذا القانون البربرى الشنيع ؟

هذا الاحتجاج والتساؤل يقومان بمهمة درامية مزدوجة ، فمن جانب ، يعملان على إبراز ألمعية ضمير الشخصية ، ومن جانب آخر ، يظهران طابع الحاجة للقتل الذى سيأتى إليه فيسير على نهجه . لا يتعلق الأمر هنا بجريمة عاطفية ، بجريمة خاصة بهذه الشخصية ، إن ما يطرح فى المونولوج هو ضرورة اللجوء إلى القتل ، الذى يعد بمثابة واجب يتخطى ساحة الخصوصية الفردية . كان بإمكان عطيل ألا يقتل ديدمونة ومع هذا يظل هو عطيل ، ولكن على النقيض ، فشخصيات كالديرون الثلاث ترى نفسها مجبرة على ارتكاب القتل إذا ما أرادت أن تستمر كياناتها على ما كانت عليه من قبل . احتجاج واستفهام لا يفتحان الطريق أمام أى اختيار ، لا تمثل شيئا من مظاهر الحرية ، و لا تعبر عن الشك الصادر عن ضمير حر ، إنها تعبر فقط عن عجز الإنسان أمام الميكنة الكبيرة التى يجد نفسه حبيسا داخلها ولا يمكن له أن يتمرد عليها ،

لا عليه أن يقتل فحسب ، وإنما يقتل منصاعًا لمجموعة من القواعد ، إن قتل زوجته ومحبوبها المزعوم أمر يتم التفكير فيه مسبقا على مهل انصياعا لهذه القواعد ، ولهذا ، فيأخذ طابعا غير شخصى ، وفقط فى تنفيذ الجريمة تكمن درجات المنطق والوحشية فى صورة لصيقة لا تقبل الفكاك .

ليس هناك من كاتب تمكن من التعبير بمثل هذه القوة عن تحويل الوحشية إلى منطق ، فيما أقدم عليه دون جوتيرّى ، حين جعل زوجته تنزف الدم حتى ماتت ، أو دون لوبى ألميدا ، حين أشعل النيران فى بيته بعد أن قتل زوجته ، نشهد مشهدين لا يمكن نسيانهما ، ومثل هذه الجرائم قد أتت فى شكل انقياد أعمى لمجموعة من القوانين ، قوانين الشرف ، التى تحكم العالم ، ولكن الكاتب لا يتوقف هنا ، بل يصل إلى أبعد منه ، بعد ارتكاب الجريمة تأتى المشاهد التى تكمل وتختتم وحشية ما حدث : يأتى آباء الضحايا والملك ، السيد الأعلى لهذا العالم الذى تحدث فيه مثل هذه الأمور ، فيصدقون على الجريمة، ليس هناك من مشهد أعجب ولا أرهب من ذلك المشهد الختامى للعمل المعنون : طبيب الشرف، ها هو الملك ، أمام جثمان دونيا مينثيا ، يجبر القاتل على أن يعلن الزواج من امرأة أخرى ، مصرّحا ، كما لو كان ذلك ضروريا ، بالعودة إلى غسل الشرف بالدم ، بالعودة إلى تكرار نفس الجريمة .

يبدو من الصعب علينا أن نقبل أن كالديرون قد قبل ، كما فعلت شخصياته ، «هذا القانون البربرى»، الوصف الذى أطلقه على قوانين الشرف قاتل آخر، ... على قوانين الشرف قاتل آخر ، كورثيو فى : عبادة الصليب ، والذى كان يمعن التفكير فى قتل زوجته وهو يدرى ، كما يظهر ذلك فى اعترافه ، أنها بريئة . من الصعب علينا التفكير فى أن كالديرون قد كتب هذه المآسى الثلاث المثالية ، أو اخترع شخصيات مثل تورثيو لكى يبرّر قضية قانون الشرف وفيه نظام وعالم يحتاج إلى الجريمة كمقوّم حياة . ما يحدث فى هذه الأعمال الثلاثة ، ألا يُظهر لنا تمامًا الصورة المناقضة ؟ لندقق النظر فى أكثر هذه المآسى وحشية: طبيب الشرف، هذا الذى رأيناه من براءة دونيا مينثيا ، وقتل زوجها لها بالطريقة التى تمت بها جريمة القتل ، وعدم صدور العقاب من الملك لمثل هذه الجريمة ، أيعنى كل هذا الموافقة الضمنية لكالديرون على قتل دونيا منثيا ، وقتل زوجها لها ، وقبول الملك لهذا الفعل ؟ أيعنى ذلك أن كالديرون يقبل هذا العالم الذى تجرى فيه مثل تلك الأحداث ؟ لا أحد فى كل واحدة من هذه المآسى مذنبا بفرديته ، كما قلنا من قبل ، ليست الأفراد ، وإنما النظام الذى يحكم سلوكيات الأفراد هو محط الإبراز هنا . إن كالديرون ، باعتباره كاتبا حتى النخاع ، يمتنع عن أى رد

فعل أخلاقى ، عن أى تدخل شخصى عبر معيار قيمىّ ، إن دوره ككاتب درامى يكمن فى التقديم الموضوعى لعالم يعيش فيه عدد من الشخصيات أحداثا معينة ، هذه الأحداث تتطور وفقا لمجموعة من القوانين خاصة بها . وحين يسمع الملك من كوكين (Coqín) ، كرجل «طبيب المنبت» ، روايته لما حدث ، فى مسرحية طبيب الشرف ، يقول لنفسه :

من المؤكد أن جوتيرّى هو
ذلك القاسى الذى قام ليلة أمس
بهذا العمل الرهيب .
لا أدرى ماذا أفعل . وفى تعقل
أرْضَى إهاناته .

هكذا يتحدث وفقا لقوانين العالم الذى حكم عليه الكاتب بالعيش فيه . أليس من السذاجة التفكير بأن الكاتب هو الذى حكم بأن دون جوتيرى هو من أرضى «فى تعقل إهاناته» ؟ هذا الكاتب الذى جعلنا نشهد توّا مشهدا قام فيه دون جوتيرّى بضرب زوجته حتى نزف منها الدم وأبدى استعداده لقتل الطبيب الذى كان أداة له ، الكاتب الذى اخترع هذا المشهد الرهيب ، يصبح بإمكانه أن يقول للشخصية التى أبدعها : «فى تعقل أرضى (ردّ) إهاناته» ؟ أنا لا أقوى على التفكير فى هذا الأمر ، وفى مقابل ذلك ، أقبل التفكير فى التهكم الرائع المأساوى الذى كتب به الكاتب هذا المشهد الختامىّ ، الذى حظى بدلالة واحدة فى الأعمال الثلاثة ، والذى أتى فيه الأشخاص جميعهم يحكمون على الجريمة المرتكبة بوصف واحد «جريمة متعقلة» ، ويباركون هذا العمل من جانب القاتل ، ليس الزوج فقط ، وإنما الشخصيات كلها هى التى تعيش تحت نفوذ هذا الطاغية الجبّار الذى هو الشرف . إذا لم يكن ذلك كذلك ، فكيف لنا أن ندرك هذا «القانون الشنيع» (مصلح الشرف المهان) ، وهذا «القانون الجائر» (طبيب الشرف) وهذه «القوانين العالمية المجنونة» (للإهانة الخفية ، عقوبة سرّية) وهذا «القانون العالمى الوحشى» (عبادة الصليب) ؟ ها نحن قد شاهدنا أحد وجهى الشرف ، هيّا بنا لنرى الوجه الآخر .

- عمدة ثالاميا El alcalde de Zalamea :

إن الدخول فى عالم بــدرو كرسبو Pedro Crespo بعد أن أمضينا وقتًا بين أركان عالم طبيب الشرف وعالم دون بدرو دى الميديا – يشبه المرور من حجرة معتمة، يصعب التنفس فى أجوائها ، إلى حجرة مضيئة ، يملأ الضوء جنباتها ، حيث يتنفس المرء الهواء العليل لعالم القرى الريفية ، لا نقوم هنا بتغيير عالم مادى فحسب ، وإنما معنوى أيضا ، ليس الشك وعدم الثقة والصمت واللاحب ولا حتى الخوف هو الذى يسكن عالم الإنسان ، وإنما أصالة الحياة اليومية والشعور بالكرامة الإنسانية الشخصية والحنان والتفاهم ، والنزعة إلى كل ما هو إنسانى والشرف هو الذى يسكن عالمه .

وما كان هباءً أن يصبح : عمـدة ثالاميا متمتعا جنبا إلى جنب مع الحيـاة حلم La vida es sveno باعتبارهما عملين كبيرين . منذ رفع الستارة وحتى سقوطها للمرة الأخيرة نجد أن الحقيقة والبساطة هما النقطتان اللامعتان عند الشخصيات ، والمواقف والأحاسيس والأفكار ولغات هذا العمل . لا يهم الكاتب المبالغة أو التدقيق المفرط، حيث يصبح كل شىء إنسانيا داخل منزل بدرو كرسبو؛ لأن الفرد أصبح حرًا ، ومالكا لأعماله التى يقوم بها ، ومسئولاً أمام ربه وأمام ضميره ، لا يعد الشرف هنا قانونا وحشيا يعمل على فرض سلوك غير إنسانى ، وإنما فضيلة فى النفس ، متأصلة فى ضمير الكرامة الإنسانية ، والتعريف الذى يضعه بدرو كرسبو للشرف معروف للجميع بصورة جيدة :

الشرف ميراث
النفس البشرية ،
والنفس لا مالك لها إلا الله .

إن بدرو كرسبو رجل بكل ما تحمل الكلمة من معنى ، نراه فى سلام مع نفسه ، يعرف واجبه نحو الآخرين وواجبه نحو نفسه ، يعرف ما هى حقوقه وما هى واجباته . توازن ، نضج ، هدوء سيطرة على النفس ، حب لمن حوله ، إحساس قوى بالواقع ، هرج ورضى تام بالمكانة التى يحتلها فى العالم .

يجرى الحدث أثناء الفترة الوجيزة التى أمضتها بعض القوات العسكرية فى قرية ثالاميا، وبهذا نجد الشخصيات منتمية إلى عالمين : العسكرى والقروى . أتى الجنود ، بحبهم للمتعة والطرب ، ليعكروا السلام والإيقاع الهادئ للحياة اليومية فى تلك القرية الصغيرة . عبر سلسلة من المشاهد ، ذات الواقعية والاقتصاد الدراميين ، نحضر مع كالديرون هذا الاقتحام المفاجئ للحياة اليومية ، وتعريفه لهذه البيئة التى أزعجها هذا التواجد العسكرى ، يأتى الحدث الرئيسى ، نواة المأساة ، محاطا بهذا الجو من الهياج غير المعتاد ، والامتداد المتقدم ، دونما تمعج ، فى تكثيف درامى متزايد . دون ألبارو دى أتايدى ، قائد السريّة العسكرى ، الذى قاده الحظ إلى النزول فى بيت بدرو كرسبو ، يأمل ، بعد أن فتن بجمال إيسابيل ، فى التمتع بها ، هكذا ، نصبح ، مرة أخرى ، أمام صراع عزيز على كُتّابنا : الفارس النبيل والشجاع ، يتم رفضه من قبل الفلاحة ، الجميلة والواعية تماما بما لها من كرامة شخصية ، ألبارو دى أتايدى ، الذى تعد نزواته قاعدة وقيمة سلطوية ، يقدم على خطفها ثم يغتصبها فى الغابة ، ثم يتركها وحيدة فى النهاية . والمشاهد التى يهرول فيها بدرو كرسبو ، ليلا ، خلف ابنته لينقذها ، يظهر لنا فيها مربوطا على شجرة ويتسمع صياح الكرب المنطلق من حجرة إيسابيل ، بينما هو عاجز عن إسعافها ، واللقاء الذى يجمع بين البنت المصابة فى شرفها والأب الذى يستمع إلى حكاية تلك المصيبة تعد من أقوى وأجمل المشاهد التى عرضت على صفاحت مسرحنا . لا يأتى رد الفعل عند بدرو كرسبو هنا مشابها لرد الفعل اللا إنسانى لآباء دراما الشرف ، الذين يتملكهم غضبة الانتقام لشرفهم ويتجردون من كل حب لبناتهم ، ها هو بدرو كرسبو يقطع الصلة بينه وبين تلك الأشكال الصارمة التى أتت عليها الصورة المهيبة للأب ، يهرب من ذلك الإطار التحديدى لذلك النمط المسرحى ، تجاوز مثالية الأجناس المجردة التى تحكم عالم الدراما التى تتناول الشرف موضوعا لها . إن بدرو كرسبو إنسان صنع من مادة الأبطال العظام للمسرح العالمى ، الذين يتماهون فقط مع أنفسهم ، المراكز الراديكالية للإنسانية الفردية ، ويشكلون حياتهم ، ويزودون بالحرية . هذه المنة الدقيقة والعسيرة من الحرية الكاملة للشخصية الخيالية ، والتى لا تعد من الأمور المحببة دائما فى مسرحنا ، حيث ، كما فى كل فنون الكتابة الدرامية ، تتحكم أنماط ميكانيزمية عديدة ، تجعل من بدروكرسبو شخصية فريدة داخل الإطار الدرامى للأب ، حين تفك ابنته قيوده ، بعد أن سمعها تطلق صيحات مالحق بها من عار ، والذى يعد محنته هو الآخر ، يقول لها :

هيًا انهضى ، إيسابيل من مكانك ،

لا ، لا تجثى على ركبتيك ،
فلولا وقوع هذه الأحداث
المهلكة والمحزنة ،
لما كان هناك مكان للأحداث
وتقدير للأفراح .
مثلها صنع الرجال ،
ولا مفر من أن تُطْبع
فى شجاعة على الصدر .
إيسابيل ، هيّا أسرعى :
فلنعد إلى بيتى ...

لا يقدم هنا بدرو كرسبو فقط قدر ما يتمتع به من شجاعة كشخص ، وإنما أيضا كشخصية . فى هذه اللحظة ، فى هذه الكلمات ، تظهر بجلاء الحرية العميقة لدى الشخص ، ولكن فى نفس الوقت نلحظ ظهورها لدى الشخصية، هذه الحرية المزدوجة هى التى تحدد ، فى المقام الأول ، معالم بدرو كرسبو داخل عالم العمل المأساوى وعالم الدراما الوطنية الإسبانية . المشهد الذى يحدث فيه هذا الأمر يعد ، على ما أرى ، مشهدا حاسما فى بلورة البطل والحدث ، بهذه الحرية التى تم الحصول عليها يصل حل الصراع إلى أقصى درجات التعمق والعالمية ، هذا إلى جانب نوعيته الدرامية تحديدا : عدالة وشرف ، متأصلان فى الحرية ، يؤديان دورهما فى انسجام تام ، هما القاعدة التى يقوم عليها أى نظام ضرورى . هنا ، نرى أن الانتقام باعتباره الحل الوحيد للشرف المُهان ، الأمر المتعارف عليه فى كل دراما الشرف ، قد تم تجاوزه ، تجاوزا نظيفا على يد النجاح الذى حققته العدالة الخالصة .

فى هذا العمل الدرامى ، أقدم المؤلف على تحديد ذاتية كل واحد من شخصياتها بصورة قوية ، وذلك بنفس الاقتصاد فى الوسائل الذى يميز بناء الدراما ، ولكن ما يثير الإعجاب ليس هو هذا التحديد لفردية الشخص فقط ، ولكن الموضوعية التى يحرك بها المؤلف كل واحد من شخصيات العمل ، الموضوعية التى تبرز فى إبراز معالم العالم الدرامى ، هــذه الموضـوعية من جانب الكاتب هى التى تترك أثرا جادا واقعيا ،

والتى تحيل الحدث إلى حقيقة واقعة . إلى جوار القائد دون ألبارو دى أتايدى ، وضع كالديرون العسكرى دون لوبى دى فيجيروا ، الذى أصبح محط ثناء جميع النقاد ، الذين رأو فيه نبل المشاعر ، الكرم ، الكرامة ، الشرف ، الحقيقة المعقدة لشخصية تم رسمها فى روعة شديدة ، ولكن هذه الشخصية ، بالإضافة إلى أهميتها نظرا للتكثيف الذى يظهر على ذاتيتها ، نراها هامة أيضا نظرا للدور الذى تقوم به فى بنية الدراما . وبعد الشخصيات الثلاث الرئيسية (بدرو كرسبو ، إيسابيل ، ألبارو دى أتايدى) يأتى دون لوبى دى فيجيروا كشخصية من أشد الشخصيات لزوما ، اللزومية التى تأتى متأصلة فى النزعة الموضوعية التى تسود عملية إبداع عمدة ثالاميا El alcalde de Zalamea ، إنه يمثل الوجه الآخر ، النبيل ، الشريف ، للعالم العسكرى الذى يأتى دائما بالألم والجريمة إلى ساحة العالم المدنى فى القرية ، والمعبر الوحيد الممكن بين العالمين ، كما أنه الوحيد القادر على المدافعة، باعتباره ممثلا لمفهوم مغاير للحياة ، مع بدرو كرسبو . إن كالديرون لا يشعر بالراحة قط ، فى أعماله الدرامية الكبرى ، حين يقدم وجها واحدا للحقيقة ، وهكذا ، نرى أن شرفه الفكرى ، ووعيه بالإشكالية المعقدة للحياة والوضع الإنسانى ، وإحساسه بالواجب ككاتب ، الذى يكمن فى الموضوعية فى طرح الصراع ، فيصبح مضطرا لإظهار الخير والشر ، السلب والإيجاب ، باختصار ، ولاءه لكل ما هو واقعى ، والذى يبدو عند كالديرون بصورة تفوق كل توقع ، تسطع بصورة مثالية فى عمدة ثالاميا .

من هذا ، نرى أن عمدة ثالاميا التى كتبها لوبى دى بيجا لم تتحول فى يد كالديرون إلى مجرد عملية إعادة بناء للعمل ، وإنما إلى عملية من التحويل الموضوعى .

– ثلاثة أعمال درامية كاثوليكية Tres dramas católicos :

فى المسرح العالمى يعد كالديرون مبدع أفضل الأعمال الدرامية الرمزية– الدينية ، الأعمال اللاهوتية (Autos sacramentales) ، والتى سنتحدث عنها فيما بعد . يأتى الموضوع الدينى ، المنقول إلى عالم المسرح من خلال منظور كاثوليكى ، متوافرا فى مسرحنا ويقدم نصف دستة من الأعمال الدرامية الكبرى ، ولقد أحس كالديرون ، الذى سيصبح فى فترة نضجه أكثر من يتزايد الطلب عليه من الكتاب لكتابة أعمال تقدم فى أعياد القربان المسيحى ، منذ بداية مشواره ككاتب – ميلا نحو كتابة

«كوميديا القديسين Comedia de Santos وبصفة عامة ، بكل أشكال المسرح الدينى ، فى مضمونه التاريخى والإنجيلى على حد سواء» .

من بين الأعمال الدرامية الدينية العديدة التى كتبها كالديرون ، والتى تختلف فى قيمتها ، نختار ثلاثة تمثل الأساليب الثلاثة التى أشار إليها بالبوينابرات : عبادة الصليب La devocion de la Cruz (١٦٢٣ - ١٦٢٥)، عمل أتى فى بداية حياته المهنية ، والأمير الثابر El Principe Constante (١٦٢٩) ، التى يدرجها بالبوينا فى الأسلوب الثانى ، أو يعتبرها تمثل المرحلة الانتقالية ، والساحر العجيب El mágico Prodigioso (١٦٣٧) ، التى تنتمى إلى فترة النضج الكامل لأسلوب كالديرون .

فى : عبادة الصليب والساحر العجيب ، مثلما فى أعمال أخرى لها علاقة أو على الأقل قريبة منهما بعض الشىء (على سبيل المثال : مطهر القديس باتريثيو أو مغرما السماء) يقوم كالديرون بطرح المشكلة أو بالأحرى ، السرّ الكنسىّ - حيث إن كل كتابنا الدراميين يعتبرونه سرًا لا مشكلة ، وخاصة فى فترة الباروك - الخلاص الأبدى ، السرّ الذى يأتى فى جوهره مرتبطا بإشكالية الحرّية والحقيقة . إن التقنية المسرحية ، وبنية الحدث ، ووضع الشخصيات ، باختصار ، المعالجة الدرامية للسرّ تأتى مختلفة فى كل عمل عن الآخر ، هكذا ، يظهر بطل عبادة الصليب ، إوسيبيو ، فى صورة رجل عملىّ ، أما بطل الساحر العجيب ، ثيبريانو ، فهو رجل دراسة وفكر ، وتأتى عملية التحويل التى تحمل كلا منهما إلى طريق الخلاص مختلفة فى أحدهما عن الآخر ، مما يجعلها ، بهذا الشكل ، تقيد الصيغة الشكلية للدراما .

لا يظهر إوسيبيو فقط فى صورة رجل العمل ، وإنما يصوره لنا الكاتب فى شكل حالة متطرفة لرجل العمل : قاطع طريق ، رجل يعيش على هامش المجتمع ولا يلتزم بأية قاعدة من قواعده وحواجزه وقيوده ، وفى حالة صراع دائم معه ، تدور حياته كلها حول سرّ من الأسرار : إنه سرّ الصليب الذى يوجد مطبوعا على صدره ، الصليب الذى تدخل على مدى حياته منقذا إياه من الموت فى مناسبات عديدة، والذى يشعر نحوه بورع شديد ، لا يعلم من هو والده ، ومنذ ولادته يعد الصليب مصدر «المعجزات المدهشة» «والعجائب التى تسمو بالإنسان». يقدم العمل الدرامى، بديناميكية هائلة ، أمام ناظرينا ، المرحلة الأخيرة من المشوار الحيوى الرائع لهذا الرجل ، فى وجوده «الخارجى» نجد تأثيرا قويا لقوتين : إحداهما من العالم الذى يعيش فيه ،

والتى تحمله للعيش كإنسان متمرد ، والثانية خارجية ، والتى يتوارى فيها المعنى الحقيقى لمشواره الحيوى ، أولى هاتين القوتين ، التى تلعب دورها باعتبارها القدرى ، نجدها متأصلة فى عالم الأب وسلوكياته ، كورثيو ، أحد أكثر الشخصيات قتامة فى مسرح كالديرون ، لقد أراد كورثيو قتل زوجته بدافع من الشك الذى لم يكن يعتمده ويصدقه ، هذا العمل الإجرامى حدد ، فى قدر كبير ، الطابع الشاذ لحياة إوسيبيو ، ودون أن يعلم من أين أتى - إذ هو يعرف فقط بأنه قد ولد على حافة الصليب - وقع فى غرام خوليا Julia ، أخته التوأم ، كما وقعت هى الأخرى فى غرامه ، حيث يجهلان صلة القرابة بينهما حتى نهاية العمل الدرامى ، مما أوقف الحديث عن جريمة زنا المحارم . يقف كورثيو فى طريق هذا الحب المتبادل، مثل هذه المعارضة تعد أمرا حاسما فى تاريخ إوسيبيو ، وحين يتحداه أخوه ليساردو - دون علم منهما بصلة القرابة بينهما - يقتله ، هذا الموت يباعد بين إوسيبيو وخوليا ، دون أن ينتهى الحب بينهما، بداية من هذه اللحظة يبدأ إوسيبيو حياته كقاطع طريق . تصل مأساة إوسيبيو إلى قمتها حين يغرر بخوليا بعد أن اقتحم عليها الدير الذى كانت تمتهن الرهبنة فيه ، وفى اللحظة التى تقدم نفسها له يفر إوسيبيو مذعورا لأنه اكتشف أن بصدرها صليبا آخر مماثلا للذى معه ، أما خوليا التى أسلمت نفسها طواعية لإوسيبيو ، فتقرر الهرب من الدير وتسير فى نفس طريق التمرد والجريمة الذى يسلكه إوسيبيو ، غير قادرة على العودة إلى بيت أبيها أو إلى بيت الله ، هنا يبدأ صيد البطل ، فها هو كورثيو ، المنتقم لموت ابنه والإهانة التى لحقت بشرف ابنته ، يقرر حصار إوسيبيو داخل الجبل ، لا يعلم بأنه ابنه ، وغير مدرك لأنه كان ، فى الحقيقة ، سبب مأساة أسرته كلها . إن مشهد التعرف على هوية المجهول ، الذى يتعرف فيه الأب على ابنه والابن على أبيه ، يصل متأخرا جدا ، ولم يكن بمقدوره أن يمنع موت إوسيبيو ، هكذا ، نجد القوة الأولى قد أتمت مهمتها ، أما الثانية ، ذات الطابع الفوقى ، المرتبطة بعالم الصليب ، فتتدخل فى اللحظة الأخيرة . بإمكان إوسيبيو الاعتراف بخطاياه ، وإعلان التوبة والحصول على العفو ، وبهذا يحصل على الخلاص . إن المعالجة الدرامية لهذا المشهد الأساسى بالنسبة لدلالة العمل الدرامى - خلاص «الخارج على القانون» - تعافها مشاعرنا ، التى أصبحت تدور فى فلك الحب لما هو واقعى ، إنه مشهد لعالم «المعجزة» ، لتدخل القوة اللاطبيعية، التى تكسر فى عنف كل الحواجز الواقعية ، الحواجز التى لم يكن لها وجود ، بالطبع ، فى عالم متفرج القرن السابع عشر ، ولا الكاتب الذى قدم العمل لجمهوره ، المنتبهان معا للقصد الدينى للأسطورة الدرامية ولإمكانية الماورائى فى أى

وضع إنساني دنيوي ، وبالإمكان أن تحدث حالة من الدمج بين مستويي الشعور بالوجود (المؤقت والأبدي) في أي لحظة من لحظات الزمن، وفي أي مكان من الأمكنة . يأتي جو المعجزة الختامي للعمل متكاملا مع جو آخر لا يقل عنه إعجازا ، هو عيد انتقال خوليا ، التي تختفي في الهواء قبل أن يتمكن كورثيو من إصابتها . كورثيو ، القاتل، المخطئ الوحيد داخل عالم الدراما ، محرك الشرور التي أدت إلى المأساة ، والصورة المناقضة للرب – الأب ، الذي ينقذ إوسيبيو وخوليا ، كوريثو ، الأب وفقا لقانون الجسد ، الذي لا يحركه سوى الشعور بالشرف ، وفقا لقانون العالم الحياتي

كان ألبير كامو، الذي ترجم واقتبس هذا العمل داخل حقل الثقافة الفرنسية ، على حق حين أطلق عليه «عمل كبير غريب الأطوار» ، وحقا ، فإن العمل تبدو عليه الغرابة بخروجه عن مركز الدنيوي ، لأنه قد تم استيعابه في مركزين : مركز العالم الحاضر ، ومركز العالم الماورائي . بعد كالديرون توارى سرّ استيعاب إجمالي ما هو واقعي من خلال مركزين ، من خلال وجهتي نظر ، الأولى عابرة وتاريخية والأخرى أبدية وفوق تاريخية ، بصورة متزامنة ، كما توارت معه أيضا – أو لعل ذلك لم يحدث ؟ – نوعية من الدراما الرمزية التي يصعب انتشالها .

يأتي الساحر العجيب El mágico prodigioso مختلفا عن سابقه في الشكل إلا أنه يتماهى معه في دلالته العميقة والنهائية ، هنا لا يصبح الأب ، وإنما الشيطان ، الشخصية ذات التاريخ المسرحي الطويل ، الذي يأتي ليقلب ، بإذن الرب ، الذي يخدم غاياته الإلهية دونما علم ورغبة – النظام الرئيسيّ الذي تعيش فيه الشخصيات . الشيطان ، الذي يرتدي ملابس العصر ، كما لو كان أحد سكان العالم الدنيوي ، يأتي مع الإذن الذي حصل عليه ، ليغرر بخوستينا مثال العذراء المسيحية ، وسط عالم مسيحي جديد ، ولكن قبل أن يصل إليها ، يلتقي بثيبريانو ، الشاب المثقف ، الذي يهرب يوم عيد من ضجيج المدينة لكي يتأمل «في العزلة السارة» للحقول ، في نص مُشكل لبيلينيو ، يقول :

الرب جمال سام ،
جوهر ، مادة ،
سميع ، قادر .

يشتبك الشاب الحكيم والشيطان فى حوار ملىء بالرقة والتجريد ، ينال فيه الثانى الأقل خبرة فى منازل القضايا الصراعية من ثيبريانو ، الهزيمة ، فى هذه اللحظة يقرر القيام بعمل مزدوج ، التغرير بخوستينا والتشويش على ثيبريانو ، مستخدما إياه كأداة لتنفيذ مأربه من خوستينا . ها هى مشروعات الشيطان ، التى تفسح الطريق أمام العمل التالى :

بما أن عملك قد بلغ ذروته ،
سأعمل على أن تنساه ،
متعلقا بجمال فتان ،
فلديَّ إذن
بأن ألاحق خوستينا بكيدى ،
وهكذا ، وبفعلتى هذه ،
أضرب عصفورين بحجر واحد .

سيكون الفشل من نصيب مشروعه هذا ، حيث إنه لم يأخذ فى حسبانه عاملين مهمين : حب ثيبريانو للحقيقة ، ومشيئة خوستينا الحُرَّة . هذا الشاب الدارس ، الذى يحب دراسته حبا جمًا ، فى رغبة لا تقهر فى حب الحقيقة ، حين يضعه الشيطان أمام جمال خوستينا ، المرأة ، تتملكه عاطفة تناظر عاطفة حبه للدراسة من أجل تملك هذه المرأة ، ولأجل هذا يلقى بنفسه فى أحضان الشيطان ، موقعا معه عهدا ، لا يشتمل هذا العهد فقط على الرغبة فى تملك المرأة ، وإنما فضول العالم ، الذى أصبح فى شوق للسيطرة على أسرار السحر . لم يكن للعاطفة الغرامية من أثر فى تشويش معارف الشاب ، وهكذا ، يقوم الشيطان ، دون أن يدرى ، بلعب دور الرب ، وبالتالى ، دور ثيبريانو نفسه ، وبفضل فشل السحر ، تحديدا ، الذى لا يحمل ثيبريانو إلى أبعد من امتلاك ظواهر ميتة من الحقيقة الكاملة ، شبح بلا حياة للمرأة ، يصل فى النهاية إلى معرفة سرّ نص بلينيو و إلى الله – الحق الذى كان يبحث عنه . إن الوسيلة المستخدمة للوصول إلى معرفة الحقيقة الحية واضحة تمام : لا يتم ذلك فى عزلة الدراسة ، بينما تجد الشخصية نفسها بين الكتب وبعيدة عن العالم، وإنما بقبولها مغامرة الحياة، منغمسة فى أعماق الوجود ذاته ، فى الحب الإنسانى ، والذى يحظى بأهمية تجعل الإنسان قادرا على امتلاك الحقيقة. عبر الحب ، وعن طريق المعاناة ، وليس بين الكتب ،

على هامش حركة الحياة الإنسانية ، يمكن للمرء اختراق عالم الخلاص والماورائية . إن كالديرون ، باعتباره رجل فكر وثقافة ، كان على دراية بقيمة الحب الإنساني وضرورة التعاهد مع عالم الوجود ، والورقة الأخيرة ، فى هذه اللعبة الأبدية بين الشر والخير ، بين الله والشيطان ، هى التى تقرر الهزيمة أو النصر ، تكمن فى الحرية التى تتجسد ، بالطبع ، فى خوستينا - خوستينا التى ، بعد أن تغلبت على حواسها وخيالها ، الكامن فى مشيئتها الحرة ، تهزم الشيطان فى مشهد من أقوى وأعقد مشاهد الدراما .

فى المنصة ، التى يموت فيها ثيبريانو وخوستينا شهيدين ، تعتبر ، كما فى كل دراما مسيحية تطرح فيها قضية اقتصاد الخلاص ، رمز الحياة والانتصار ، لا رمز الموت والفشل ، تخطى عالم المأساة ، انتصار الحقيقة والحرية . لا يقوم كالديرون هنا ، مثلما فعل فى عبادة الصليب ، باختتام عمله بمشهد من التمجيد وإظهار المعجزات ، وإنما بمشهد يشتمل على هجاء وسخرية : الشيطان، فى إذلالة أخيرة ، ينقذ ، بالنسبة لباقى شخصيات الدراما ، الذين سيظلون على قيد الحياة ، سمعة المحبين ، وتفصيل أخير ، فإن الذين سيبقون على قيد الحياة ، حين يرون السعادة التى تغمر وجهى ثيبريانو وخوستنيا ، يعلقون قائلين :

وفى سعادة تفوق سعادتهما ،
سنبقى ثلاثتنا على قيد الحياة .

ثالث هذه الأعمال المختارة ، الأمير المثابر El Principe Constante يأتى فى صورة عمل مثالى ، يلعب دور البطولة فيه ، مثل Job الجديد غير المشكل ، نموذج للفارس المسيحى . إن شعور الشرف والولاء للوطن والدين يحددان معالم الشخصية ، الأمير دون فيرناندو ، ويوجهان مسيرة الحدث وبنية العمل ، إن دون فيرناند هو الرجل الذى اختار بصفة دائمة أسمى الحريات ، حرية الموت فى سبيل الدين الذى يعتنقه ، هذا الاختيار النهائى يجعله يقبل، منذ البداية ، ليس فقط المعاناة الشخصية ، الجسمانية ، وإنما العبودية التى يحكم بها العدو عليه ، عبودية ومعاناة لا يحطان من قدره ، وما إن حكم عليه بالأشغال الشاقة ، حتى عرف كيف يتحمل صحيحا حياة السجن ، داخل معسكرات الاعتقال ، وحين تصل فاقته ومعاناته إلى أقصى حد لها ، وحين يتحول الجسد إلى قرحة خالصة ويخرجوه حتى يتعرض للشمس على حصير ،

يبارك الشمس كهدية ، وأكثر من ذلك ، فهو يعترف للملك الذى أسره عنده بالسيادة ، فهو عبد وهذا الملك سيده يجب أن يخدمه ، إن الأمير دون فيرناندو هو ، مثلما يقدمه كالديرون تماما ، القديس ، ولكن ، لهذا على وجه التحديد ، الرجل الذى بلغ أسمى درجات الحرية . الملك هو مَنْ دفع به إلى ذلك النظام الاعتقالى ، ثم هو من يعترف ، عدلا ، بحرية أسيره . الموت لن يكون شيئا آخر سوى المرتبة الأخيرة لحياة الترقّى ، بعيدا كل البعد عن حدود الوضع الإنسانى . الأمير المثابر هو ، كبقية ، القديسين ، البطل المضاد للآخر المأساوى من أعلى درجة .

– تسيير وتخيير : سيخسموندو و سميراميس :

Libertad y destino : Segismundo y Semiramis

جرت العادة على وضع ، من بين أشياء أخرى عديدة، تمييز بين المأساة القديمة والمأساة المسيحية : الأولى عبارة عن مأساة القدر ، أما الثانية فهى مأساة الحرية والاختيار . بالنسبة لجسبيرس Jaspers، تقوم عوالم التراجيديا المسيحية على أساس أمين من عالم الغيب والرب – العناية الإلهية الذى يجمع كل الكائنات والأشياء فى رحاب حبه ، وهو الأمر الذى يؤدى إلى التفريق بين ما هو مأساوى وما هو حقيقة مسيحية ، أما شوبنهاور ، على النقيض من ذلك ، حين أراد تحديد المعنى الحقيقى للمأساة الذى يكمن، وفقا لرأيه ، فى فهم أن ما يتلصصه البطل لا يعد خطايا فردية ، وإنما هو الخطيئة الأصلية ، خطيئة الحياة ، هكذا يذكر البيتان الشهيران المكونان للحوار الذاتى لسيخسموندو :

إن الخطيئة الكبرى للإنسان
هى ولادته فى هذه الحياة .

وها هو هنرى جوهير Henry Gouhier، بعد أن أخذ فى اعتباره التمييز بين التراجيديا القديمة القدرية والتراجيدى المسيحية الاختيارية ، أبان ، على كل حال ، بأن الأمر يتعلق باتجاهات أكثر من تعلقه بتعريفات ، وهو التحديد الذى نراه ملائما جدا ، ثم يضيف : «إن التمييز الحقيقى يتواجد فى جانب آخر ، هناك أعمال يعبر الأمر

المأساوى فيها عن انتصار الجبر على الاختيار، وأخرى يعبر فيها عن انتصار الاختيار على الجبر»[١٤]. ليس هذا هو المكان الملائم لنتناول فيه ، ولو كان ذلك باختصار ، موضوعا على مثل هذه الدرجة من الأهمية وملئ بالتناقضات ، يجب أن يقتصر اهتمامنا على الحالة المحددة للكوميديا المسيحية للاختيار والحرية عند كالديرون ، بالصورة التى تظهر عليها فى الحياة حلم La vida es sueno (١٦٣٥) وفى بنت الهواء La hija del aire (١٦٣٦) ، المتلثان لإشكالية الجبر والاختيار ، الإشكالية الأساسية فى مسرح كاتبنا ، الذى يظهر مرة بعد أخرى كموضوع أساسى أو ثانوى فى كثير من أعماله .

وإذا ما كانت الدراسات عن الحياة حلم La vida es sueno وفيرة ، رغم أنها غير كافية ، فما زلنا بحاجة ، مع ذلك ، إلى دراسة – ويحتم الواجب وجود دراسات كثيرة – عن مسرح كالديرون المأساوى[٢٤]. لقد كتب كالديرون أكثر من دستة من الأعمال المأساوية ، والتى تنتظر بنيتها وشخصياتها وجوهرها تعريفات وتحديدات حتى الآن ، كما يعرض فى أعمال أخرى عديدة صراعات ومواقف مأساوية ، والتى تختص بعد ذلك أو يتم تجاوزها على مدى الدراما ؛ لأسباب متعددة ، لا يتسع المقام ولا الغاية التى وضع من أجلها هذا الكتاب لتحليلها . يعد الصراع بين الحرية والمصير القدرى واحد من الموضوعات التى يتعرض لها كالديرون مرات ومرات بكل قوة ، وتأتى عناصر الصراع الأساسية هى هى دائما : البطل المأساوى (رجلا كان أم امرأة) يظهر فى صورة الراعى لقدر مغاير ومعاد يسبب دمار الآخرين (الملك – الأب ، الملكة ، وما يحيط ويجاور هؤلاء) ونفسه أيضا ، ومن أجل تفادى بلوغ القدر مبلغه ، القدر المعلن عن طريق النجوم والكواكب ، يغلق البطل الباب على نفسه ولا يتصل بأحد، ومع ذلك، فإن الحكمة الإنسانية، التى تكهنت بكل شيء لتمنع نزول القدر، تتعرض للسخرية ، ويخضع البطل لقدره أو ينتصر عليه بواسطة عمل سيادى حرّ . يتحقق المثل الذى يهزم قدره فى شخص سيخسموندو ، والمثل المأساوى الذى يمتثل لقدره فى شخص سميراميس ، بالطبع ، كما تمت الإشارة إلى ذلك ، هناك العديد من أمثال سيخسموندو ، من الجنسين ، فى المسرح الكالديرونى ، وكذلك العديد من أمثال سميراميس ، من الجنسين . لا يأتى القدر دائما مرتبطا فى إشكالية مع الحرية ولا هذه معه ، وإنما يظهران مستقلين أحدهما عن الآخر ، فى العديد من الأعمال الكالديرونية أو ، على الأقل ، دون تشكيل لنواة الحدث الدرامى .

تأتى بنية الحدث والموقف فى «الحياة حلم» معروفة جيدا ، الأمير سيخسموندو يوجد مكبلا بالأغلال فى أحد الأبراج، لا يدرى من هو، ولا لماذا يصبح مسلوب الحرية، يعرف بأنه يعانى ، وغير سعيد ، إلا أنه يجهل الجريمة التى ارتكبها حتى يصبح حقيقا بهذه العقوبة ، اللهم إلا إذا كانت جريمته الوحيدة فى ولادته، والخطأ كل الخطأ فى أنه يعيش هذه الحياة ، وكبشر ، وكشخص عقلانى يشعر بالدونية أمام المخلوقات الأخرى التى أبدعتها الطبيعة . حواره الذاتى ، الذى يعد واحدا من أشهر الحوارات الذاتية فى مسرحنا الكلاسيكى ، يأتى فى مجمله صورة استفهامية يوجهها لشخصه هو وإلى الذات الإلهية، استجوابات يتم التعبير فيها عن غضبة عدم فهم المعنى من وراء وجوده ، وسبب تواجده بهذا العالم وجوهر هذا التواجد ، وذلك بمنطق خالص وصارم للغاية ، ويبدو أن السؤال الأخير ، الذى يجمع فى طياته كل الاستجوابات السابقة ، يحمل بين ثناياه طلبا بالإجابة ، إلا أنها لم تتحقق ، أسئلة عديدة لا تجد فى اللاهوت ردا على الإطلاق . الإجابة على سؤاله ، السؤال الذى يعطى الإنسان صلاحيته :

أى قانون ، وعدالة أو عقل
يعرف كيف ينكر على البشر
امتيازا رقيقا كهذا
واستثناء أساسيا وأصيلا
أعطاه الرب لزجاج
لسمكة ، لبهيمة ، لطير ؟

هذا سؤال طرحه ، فى المشهد السادس من الفصل الأول ، الملك باسيليو ، والد سيخسموندو ، ولكن إجابته ليست موجهة إلى سيخسموندو ، وإنما إلى أبناء إخوته والشعب الذى يرافقه ، وبصفة خاصة ، إلى الجمهور ، هاهى كلوريلينى ، زوجة الملك ، تحلم ، قبل أن تلد سيخسموندو ،

... بأنه قد أتاها وحش
جسور ، قطّع أحشاءها
متمثلا فى صورة إنسان ،
وبين دمائها التى خضبته ،
أزهق روحها ...

وما رأته فى منامها يتحقق : سيخسموندو ، حين ولادته ، جعل روح أمه تفيض إلى بارئها ، وها هو باسيليو ، الملك المنجِّم ، بعد أن استشار الكواكب ، علم :

بأن سيخسموندوا سيكون
أكثر الرجال جسارة ،
وأكثر الأمراء قسوة
والعاهل الذى لا يعرف للتقوى سبيلا ،
وبسببه ستتحول مماللكته
إلى أشلاء موزعة ،
ومدرسة للخيانة
وأكاديمية للرذائل ،
وهو ، محمولا بغيظه ،
بين أعاجيب وجرائم ،
عهد إلىّ بأمور مملكته ،
وأنا ، مستسلما تحت قدميه
أصبحت أرى ،
– بأى كرب أقول هذا ! –
بينما تحوَّلتُ إلى مطية ،
شيبة وجهى .
... ...
وحين صدَّقت
ما أتت به الأقدار ، وما تكهن
به العرافون من الأذى
فى تنبؤات رهيبة
قررتُ أن أحبس
الوحش الذى ولد ،

حتى أتأكد مما إذا كان العارف
على علم متقن بالنجوم .
شاع الخبر بأن ولى العهد
قد مات ، ومن قبل
أمرت ببناء برجٍ
بين الصخور والحجارة الوعرة
من هذه الجبال ، ... ...
... ...
الجزاءات والقوانين الشديدة ،
التى أعلنت ، فى مراسيم عامة ،
بأن لا يدخل أحد
إلى هذا المكان الممنوع
من الجبل ، قد صدرت بُناءً
على الأسباب التى ذكرتُها لكم .

جاءت أسئلة سيخسموندو تدور حول محور واحد : الحرية ، كما أن إجابة باسيليو Basilio قد أصبحت كامنة فى القدر، الجبر والاختيار هما العمودان اللذان تقوم عليهما المأساة .

إذا ما كان الملك باسيليو يؤمن بالقدر ، فهو يؤمن ، أيضا ، بالحرية ، وهذا الإيمان هو الذى يولد فيه نوعا من الشك : أما قد بالغ فى تصديقه لعلم التنجيم الذى لجأ إليه ؟ وهذا الشك يثير فى ضميره موقفا صراعيا ، إشكاليا فى أساسه ، يتلخص فى ثلاث نقاط :

١ - أنا ، كملك يحب شعبه ، لايمكن أن أقدم له عاهلا طاغيا ،

٢ - ومن أجل تجنب هذا الطغيان ، منكرا على ابنى الحق الذى ، بماله من نسب وعرق ، يؤهله للحكم ، لا علىّ أن أتحول إلى طاغية ابنى ،

٣ - ربما يمكن لحرية الاختيار عند ابنى أن تهزم قدره ؛ لأن :

أعنف الميول

وأشد الكواكب جحودا ،

تلوى حرية الاختيار فقط ،

ولكنها لا تجبرها عنوة .

هذا الشك هو الذى يقرر صيغة حدث الدراما ويجعله ممكنا . يخضع سيخسموندو للاختبار ، وإذا ما نجح ، فسوف يعنى ذلك أن سيخسموندو قد انتصر على القدر، وإذا ما فشل ، فقد انتصر القدر على سيخسموندو، وحين يغيب عن وعيه ، بفعل المخدّر ، يُحمل من البرج إلى ساحة العرش ، وبهذه الطريقة يتحدث باسيليو عن نتيجة الاختبار : إذا كان

متعقلا ، رصينا ، رفيقا ،

وتمكن من دحض القدر فى كل شىء

سيكون ملكًا . أما إذا

ما هرول ، متعجرفا ، شجاعا ، جسورا

وقاسيا ، وحبله على غاربه

إلى ساحة رذائله

فلا بد لى أنا ، فى شفقة ،

حينئذ ومن أن أفى بواجبى ،

وحتى أضعه تحت الوصاية

سأفعل كملك لا يغلب ،

حين يصبح أمر إعادته إلى السجن

لا قسوة فيه ، وإنما العقاب .

تأتى البيانات الأساسية عن الصراع مطروحة فى نهاية الفصل الأول ، أما الحدث التقديمى فقد بلغ مستوى الأهمية والدسيسة قد تشابكت بإتقان يعمل على جذب انتباه المتفرج وجعله فى موقع المترقب ، فى انتظارٍ قلق ومتوتر . حدث هام ودسيسة مسرحية

يتقدمان فى وحدة مضغوطة على مدى الدراما يعتمد كل منهما على الأخرى بصورة متبادلة ، ويولى كالديرون اهتمامه بالناحيتين بصورة متساوية دون أن يسمح ، كما فى أعمال أخرى له ، للدسيسة بأن تهوى إلى الحضيض بالحدث الهام ، محولة إياه إلى لعبة مسرحية خالصة ، إلى ميكنة مسرحية بسيطة ، رغم كمالها ، ويأتى الكمال الدرامى للحياة حلم ، وصلاحيتها كعمل درامى راجعا إلى هذه المعادلة المكثفة للدسيسة والأهمية . يتمكن الكاتب من تهيئة المناخ لوجود الحقيقة والرمز معا ، فى كل موقف من المواقف التى تحدد تطور الحدث ، وهكذا ، نجد المتفرج يعيش ، فى وقت واحد، المستويين اللذين تشتمل عليهما الدراما: الدسيسة - الأهمية، الحقيقة - الرمز ، وبهذا يحقق تركيبته بصورة عفوية .

فى الفصل الثاني نرى سيخسموندو فى القصر ، متقلدا زمام العرش ، بعد أن فاق من المشروب المنوِّم . وداخل القصر ، نجد أن سيخسموندو يتصرف بنفس الصورة التى تنبأت بها النجوم . انتهى الاختبار ، سلَّم سيخسموندو نفسه إلى قدره ويعود ليفيق من جديد داخل سجنه بالبرج . وكما ذكر هنرى جوهير : «إذا ما كانت هذه هى النهاية ، يصبح العمل مأساويا ، حيث تسطع القدرية المعصومة من الخطأ للقوانين التى ترسم طباعنا وشخوصنا ، يأتى طابعه المأساوى كامنا فى الكلمات المخيبة للآمال على لسان الملك العجوز :

إنه لثقيل علىَّ كثيرا حين
أتيت لرؤيتك ، أيها الأمير ،
معتقدا أن أراك على حذر ،
منتصرا على الأقدار والنجوم ،
أن أجدك صارما ،
وأن أول عمل
أقدمت عليه فى هذه المناسبة ،
هو القتل الفظيع للإنسان»(٤٢)

يبدو أن القدر قد نفذ، يعتقد باسيليو أنه كان على حق حين صدق أو آمن بالقدر ، وأنه كان على حق حين حبس سيخسموندو ، وعلى حق أيضا حين أعاده إلى الحبس

مرة أخرى ، ومع ذلك ، فها هو الخطأ المأساوى الذى ارتكبه ، فى الوقت الذى اعتقد فيه تغلبه على القدر ، أتاح الفرصة لإنفاذه وأعانه على أن يتحقق . حين أنكر على سيخسموندو حريته فى الاختيار أتى ذلك تأكيدا لسيادة القدر ، الخطيئة الأولى تتجسد فى باسيليو ، لا فى سيخسموندو ، ها هى الكلمات التى يطلقها سيخسموندو فى وجه أبيه ، حين يصده هذا الأخير عن أحضانه :

بدونها بمقدورى أن أحيا
كما حييتُ حتى هذه اللحظة ،
أن يقوم أبٌ ضدى
باستخدام كل هذه القسوة ،
أن يعمل بكل جحود
على إبعادى من جانبه ،
يرعانى كما لو كان وحشا ،
ويعاملنى كما لو كنت إنسانا غير طبيعى
ويسير فى طلب فألى ،
لا أهمية لما أقدمت عليه
من حرمانى من أن تضمنى بين ذراعيك ،
حين تنزع عنى بشريتى .

بالنسبة لسيخسموندو يصبح والده العدو الأكبر لمشيئته الحرة، المذنب ، بالتالى ، نظرا للإجراءات القمعية التى اتخذها فى سبيل حرمانه منها ، ولكن هذا الاتهام لا ينفى مسئولية سيخسموندو، ولا يبرر ما قام به من أفعال ، إن كالديرون ، ككاتب مسيحى ، لا بد له من أن يحمل مأساته نفس مركز الحرية ، التى يتعرض وجودها للخطر. هذه النهاية التى يصبح فيها القدر نافذا، التى تسخر من فطنة وعقل الإنسان ، كاشفة عن وضعه المضحك ، محولة إياه إلى حليف ولعبة لها ، هذه الهزيمة لحرية الاختيار ، المفتعلة من قبل الإنسان الذى ، برغبته فى تجنب الشَّرَك ، يجهز لسقوطه فيه ، يمكن أن تكون نهاية لمأساة مغلقة ، دونما إمكانية لفتحها على العالم الماورائى ،

ودونما خروج ممكن إلى مملكة الحرية ، نهاية مأساة لزماننا ، والتى تأتى نهاياتها متمثلة فى القبول اليائس واللامع للشرك الكامن فى الكيان الإنسانى. إن على كالديرون أن يذهب أبعد من هذا ، بل وأبعد بكثير ، إلى عالم ما ورائى ، إلى نواة الوضع الإنسانى، والذى يعمل فيه الإنسان، الذى لا يخضع لتعريف إنسانى ، وإعداد خالص ، على تفعيل قوته التمردية ضد كل قوة عمياء عن طريق الممارسة البسيطة للحرية .

فى الفصل الثالث نشهد اللعبة الأخيرة ، الوحيدة التى، فى الحقيقة ، بإمكانها أن تضع نهاية للدراما . سيخسموندو الذى يستيقظ فى نهاية الفصل الثانى مكبلا بالسلاسل فى برجه ، دون أن يدرى ما إذا قد رأى مناما أم عاش واقعا ، يبدأ الآن اللعبة النهائية الحاسمة ، حين يحصل على حريته على يد الشعب المسلح ، يعود إلى عرشه . فى ذات داخل إشكالية الاختيار والجبر ، التى تصل الآن ذروتها ، يقحم كالديرون إشكالية الواقع والحلم، ما عاشته الشخصية حلم أم حقيقة ؟ بل وأكثر ، كيف يمكن معرفة هذا الأمر ؟ إن المعادلة الكامنة فى «الحياة حلم» أساس تحول سيخسموندو قد عاشها الأمير كتجربة راديكالية ، إن جوهر الوجود كيانه هو ، لا يسمح لأحد ولا للإنسان بأن يأسره فى حدة تامة ، ذلك الإنسان الذى يكمن عمله الحر فى تحمل تلك الماهية الحرة بكل طاقاته وأثقالها . إن عمل الحرية هو بمثابة عمل ينطوى على التواضع .

أما باسيليو فيؤمن ، حتى اللحظة الأخيرة ، فى القوة العمياء ، التى لا يمكن تجنبها ، للقدر ، وحين يصبح محاصرا من قبل قوات سيخسموندو، وحين يحثه كلوتالدو على الهرب ، يرد ، مقتنعا بحتمية القدر : «لماذا الهرب» ؟ وحين يركع على أقدام سيخسموندو كما تكهنت الكواكب بذلك ، يصيح :

ها أنا ، أيها الأمير ، تحت قدميك
لتكن بساطا أبيضا لهما
هذه الشيبة التى ترى .
طَأْ رقبتى ، وقمة رأسى ،
اقلب واسحق
هيبتى وكرامتى ،
انتقم من شرفى ،

اجعلنى أسيرا عندك ،
وبعد إجراءات وقائية عديدة
ليبلغ القدر مبلغه ،
ولتنفذ السماء كلمتها .

كانت النجوم على حق ، ها هو الملك العجوز تحت أقدام ابنه ، هذه اللحظة أعد لها الكاتب إعداد فائقا ، كل الطرق المفتوحة فى الدراما أدت إلى هذه اللحظة : إنها «لحظة التوتر الأخير» كما يطلق عليها ديلثى Dilthey فى الصورة البنيوية التى رسمها للحدث المأساوى . إن ما يستمر هنا ليس هو «الكارثة» التى تختم المأساة ، وإنما الحرية التى تفتتحها ثم تتجاوزها ، «سيدى ، انهض» يقول سيخسموندو ، هكذا ينكسر الحصار الحديدى للقدر ، لقد انتصر سيخسموندو، انتصر على القدر ، وانتصر على نفسه أيضا . فى هذه اللحظة الحاسمة ، تظهر الموضوعات الأساسية الثلاثة للمأساة : موضوع القدر – الحرية ، موضوع «الحياة حلم» أو الحقيقة – الخيال ، وموضوع «الانتصار على النفس»، الذى يبدو فى أساسه أخلاقيا ، مجتمعة ، فى شكل دوائر متراكزة ، ثم تنصهر ، فى صورة درامية معجزة ، فى هذه اللحظة ، لحظة الاختيار التى يقوم فيها سيخسموندو، قائما فى أطهر درجات الحاضر ، بإحكام سيطرته على الماضى ويتوغل فى المستقبل .

كان من الواجب أن تنزل الستارة هنا ، بعد هتافات الشعب :

يعيش سيخسموندو ، يعيش .

أما الردود الثمانية التالية حتى يحين وقت نزول الستارة فلا حاجة لها بالنسبة لاقتصاد الحدث الدرامى ، ولا مهمة لها إلا النهاية السعيدة التى تضفيها على الدسيسة ، هكذا يستسلم الكاتب لغواية الميكنة المسرحية ، التى كان أستاذا لايناقش فيها

أما بالنسبة لبنت الهواء La hija del aire فهى مأساة مكونة من جزئين، وكل من هذين الجزئين يتكون من ثلاثة فصول . قليل هو الاهتمام التقويمى الذى وجهه النقد فى القرن التاسع عشر لهذا العمل ، وقد كان بالبوينابرات ، مرة أخرى ، هو من

عرف كيف يكسر حاجز الصمت الذى أحاط بهذه الدراما الرائعة، وبرهن على أهميتها وقميتها ، فى صفحات حماسية وطريفة .

تأتى المأساة فى صورة معقدة من الناحية الموضوعية والتمثيلية على حد سواء ، ومثال للحالة الثانية - من بين أمثلة أخرى - نلحظ الحرية المتطرفة التى يبنى بها الكاتب ، داخل إطار الحرية الكبرى الفنية فى البناء الدرامى لمسرح القرن السابع عشر ، المكان الذى يجرى فيه الحدث . فى الجزء الأول يوجد ما لا يقل عن ثمانية أمكنة مسرحية وأخرى مشابهة فى الجزء الثانى ، أماكن شديدة، التعدد مثل : جبل به مغارة ، ميدان مدينة، صالة فى أحد بيوت الراحة فى الريف، صالات فى قصر نينيف ، ريف ، حديقة ، خوارج قصر نينيف ، صالات قصر بابيلونيا ، مدخل الحجرات الملكية ، خوارج ضريح ننيو ، غرفة الملك ، ميادين المعارك ، .. إلخ كل هذه الأماكن التى يجرى فيها الحدث هى ، كما أشرنا آنفا ، أماكن درامية وليست مسرحية فقط ، تعمل فى خدمة ديناميكية الحدث .

يأتى الجزءان المكونان للمأساة صورة لمرحلتين من تاريخ البطلة : سميراميس، المرحلة الأولى تتحدث ، باعتبارها نواة للحدث ، عن الصعود إلى السلطة ، أما الثانية ، فتتحدث عن ممارسة السلطة ، والصراع للاستمرار فى دائرتها ، والسقوط الكارثة للبطلة المأساوية . الموضوعات الأساسية هى إشكالية الحرية - القدر (الجبر - الاختيار) ، المعالجة بطريقة مغايرة لمثيلتها فى الحياة حلم، وكذلك بحل مغاير تماما ، موضوع الطموح ، الصفة الرئيسية فى سميراميس ، وبالطبع ، موضوع السلطة . هذه الموضوعات، كما هو الحال فى الحياة حلم، تبدو مبنية فى صورة دوائر متراكزة تقدم ، فى اللحظات الحاسمة، ملتحمة فى ربطة مشدودة. ثلاثتهم ، لا واحد منهم فقط ، يحدد تطور الحدث ودلالته ، والشخوص التى تحيط بالبطلة تتمتع بثراء ووفرة فى الواقعية الدرامية تفوق ما يتمتع به أولئك الذين أحاطوا بسيخسموندو ، ربما ، باستثناء باسيليو ، كل واحد منهم - مينون ، نينو ، ليدورو ، نينياس .. إلخ - يتمتع بأهميته كشخص وكشخصية ، كما أن دوره هام ، ليس فقط من أجل تطور الدسيسة ومستواها ، وإنما بالنسبة لسير الحدث الدرامى . بدون إستريًا أو أستولفو ، شخصيتا الدسيسة ، يمكن لدراما «الحياة حلم» أن تستمر على قيد الحياة ، ولكن بدون مينون أو نينو أو ننيياس ، أو أى من الشخصيات المتبقية ، لا يمكن أن تظل قائمة دراما : بنت الهواء . إن المهمة التى تقوم بها «الشخصيات الدرامية» على مستوى الحدث تعد أكثر أهمية من تلك التى يقوم بها شخصيات «الحياة حلم».

يبدأ العمل بالإيقـاع المتغير والمتنـاقض لنوعين من الموسيقى : «قانون الحب» و «بوق مـارتى» ، البداية التى يحب كـالديرون تكرارها فى العديد من أعماله الأخرى ، والتى ربما تأتى معبرة عن الازدواجية الأساسية للعالم ، حيث تحدث المواجهة الدائمة بين الخير والشر - الثنائية التى لا بد أن كالديرون قد وعاها تماما .

مـثل سيـخسـموندو ، تعيش سميراميس ، مرتدية مـلابس جلدية ، داخل أحد الكهوف ، محافظة بكل الوسائل على قطع الصلة بينها وبين العالم ، حتى تتجنب بلوغ الأقدار مبلغها ، تيريسياس هو حارسها ، وبصورة مخالفة لسيخسموندو نجد أن سميراميس على علم بقدرها :

لابد من إشاعة الرعب
فى العالم ، وهذا على يدىّ ،
بمجرد أن تطلع الشمس ،
مآسى ، موت ، سباب ،
غضب ، بكاء ولبس .
... ...
.... سيصبح الملك
المجيد طاغية بفعل حبى،
وسأنتقل بعد ذلك ، وفى النهاية ،
إلى قتله بيدىّ.

إذا ما كانت منذ ولادتها قد خضعت «لإرادة الآلهـة» ، فقد حان الوقت للتمرد على هذه الإرادة ، ويرجع هذا إلى ثلاثة أسباب : بسبب أن معاناتها - ليس هناك من بطل مأساوى لا يعانى الألم ، العنصر الأساسى فى كل مأساة - تفوق الاحتمال ؛ لأن طموحها ، نواة شخصيتها ، لا يسمح بأى نوع من العقبات ؛ ولأن عقلها ، الحر ، يمكن أن يهزم الأقدار ، إذ هى تعرف أن :

السماء لم تقهر
اختيار عقولنا .

بالإضافة إلى ذلك ، بخيالها الذى يفوق خيال سيخسموندو ، وفى نفس الوقت الأكثر تعطشا للحقيقة الواقعة ، العاجزة عن العيش فى انتظار شيء ما ، والتى لا تتمتع بخصلة «القفز إلى الهاوية» التى تحدث عنها كيركجارد ، تعترف :

أليس من الأفضل
أن تقتلنى الحقيقة
لا الخيال ؟
... ...
... لا بد لى من أن أعود
إلى ذلك البيت المظلم ،
فأرغب فى ميتة بفعل الشعاع (الصاعقة)
لا بفعل الرعد .

مينون ، جنرال نينو ، ملك سوريا ، سيكون هو محررها . منذ اللحظة التى تقرر فيها سميراميس عصيان إرادة آلهتها ، يبدأ القدر فى السير نحو منطقة بلوغه ، ينتحر تيريسياس قبل أن يطلق سراح سميراميس ، ومينون ، الذى حررّها ووقع فى غرامها ، يخسر العناية والفضل الملكى وعينيه أيضا ، اللتين أمر الملك بإخراجها من محجريهما ، هكذا ، نرى الملك ، الذى أغرم بسميراميس ، يسحق كطاغية أخلص جنوده ، مينون ، مجبرا إياه على رفضها ، أولا ، ومنتقما منه ، بعد ذلك ، بالطريقة الوحشية التى ذكرناها . سميراميس ، مدفوعة بطموحها ، يحرضها خيالها ، الذى يحلم بكل عظيم ، تهجر مينون لكى تقترن بالملك ، وتصل بهذه الطريقة إلى العرش والسلطة، وها هى كلماتها، المعبرة عن خيالها الجامح والطامع، وعن طموحها الرهيب ، التى تتفوه بها أمام قصر نينيف ، الذى تراه لأول مرة :

بدى لى القصر شيئا بسيطا :
فلا أنا قد أصبت بالدهشة ، حيث
إن هدف الخيال
أوسع بكثير

من هدف العينين .
لقد تخيلت
أن الأسوار أكثر عظمة وقداسة ،
والمبانى أكبر ،
والقصور أكثر بطولة ،
والمعابد أكثر هيبة ،
وكل شىء ، فى النهاية ، أشهر .

وفيما يتعلق بحبها لمينون ، تقدم عليه طموحها ؛ لأنها ، حسب قولها :

أستحى
أن يكون مالك أمرى
من أتباع رجل آخر .

فى الفصول الثلاثة للجزء الأول من المأساة نشهد الصعود السريع لسميراميس إلى العرش ، والتى ، من المغارة التى بدأت فيها حياتها والحدث الدرامى ، تقفز ، دون أن يوقفها شىء ، إلى العرش الملكى . المشهد الأخير هو مشهد التتويج ، والذى انطفأت أفراحه على أثر الصوت المرعب الذى أطلقه مينون الذى ، ما إن اقتلعت عيناه من محجريهما ، رغم ما حل به من قوة خارقة أضاءت له دواخله ، يطلق لعناته :

متعجرفة ، طموحة ، تتطلعين
إلى من يخدمك الآن .
لا عشتِ ، ولا حكمتِ ، ولا نجحتِ
ولتذهبى إلى عالم النسيان ،
فهذا اليوم المشئوم أصبح
يوم حزن عالمى
لكل الأحياء ...

ينتهى الجزء الأول بهذه اللعنة، التى تنضم إليها السماء فتطلق عاصفة مرعبة.

بين الجزء الأول والثانى نلحظ مرور الزمن ، الزمن الذى ، مثله فى ذلك مثل الزمن الذى يمر بين فصل وآخر ، يقوم بمهمة درامية ، ها هو نينو يموت خفية ، وسميراميس وصلت ، بعد أن عبرت من نصر إلى نصر ، إلى قمة سلطتها وشهرتها ، أما نينياس ، ابن سميراميس ، الذى يشبه والدته فى الشكل ووريث العرش ، قد تم استبعاده عن العرش . يبدأ الجزء الثانى بحصار بابيلونيا ، مقر سميراميس ، من قبل قوات ليدورو ، ملك ليديا ، وتأتى أحداث ذلك الزمن الذى مضى مروية لنا من خلال وجهتى نظر : وجهة نظر ليدورو ، الذى يتهم ، ووجهة نظر سميراميس ، التى تدافع عن نفسها لتنتقل فى التو إلى الهجوم . كالديرون ، فى هذا الحوار الطويل ، المبنى بكثافة درامية عالية ، يقدم ، بأستاذية ، وجهىّ كل حقيقة إنسانية، فكل واحد من الشخصيات لديه أسبابه، وهذه الأسباب لها وقعها أيضا فى نفس المتفرج . إن الحق السياسى والحق الأخلاقى يرسمان بمالهما من إشكالية البنية المعقدة للواقع . وعقب الصراع الدياليكتى يأتى الصراع العسكرى ، الذى تخرج منه سميراميس منتصرة . يصور كالديرون بجرأة شديدة المشكلة العصبية للعلاقة بين الغالب والمغلوب ، سميراميس ، المنتصرة تعاقب ليدورو ، المهزوم ، هكذا :

على عتبة باب قصرى
لا بد من أن أراك مصلوبا ،
لا بد أن تكون هناك ،
حتى أرى إذا ما كنت ستحرسه وفيًا
وتسهر عليه منذ اليوم ،
فإذا ما كان الكلب يصر
على أن يكون وفيًا لصاحبه ،
فأنا من الآن صاحبتك .

هل يعد هذا القرار من جانب المنتصر عدلا ؟ ها هما إجابتان ، وردت كل واحدة منهما على لسان جنرال منتصر ، ليكاس وفريسو ، أخوين على طرفى نقيض ، ممثلين لأسطورة خانو Jano، الإله ذى الوجهين ، الدائم التناول عند كالديرون ، والغنى فى التجسيدات الدرامية :

ليكاس : المنتصر
يضفى من شرفه دائما على المهزوم .
فريسو : إن النصر هو العقوبة .

فيما يتعلق بمزاج وشجاعة سميراميس ، فها هو كالديرون قد انتهى لتوه من إكماله لنا عن طريق وسيلة تبرز ، بوضوح ، عبقريته ككاتب وكرجل مسرح : حين رفعت الستارة كانت سميراميس تصفف شعرها أمام المرآة ، وحين تنتهى المعركة ، التى قطعت الأجواء التجميلية التى كانت تعيشها ، وبينما كان المهزوم مشدودا كما لو كان كلبا على عتبة باب صالة القصر الملكى ، نجد سميراميس ، على الجانب الآخر من الباب ، تنتهى من تصفيف شعرها أمام المرأة ، ثم نصل ، قرب نهاية الفصل الأول ، إلى الموقف الذى بدأ منه الحدث الأساسى للجزء الثانى من المأساة : ها هو نينياس يصل لتوه إلى بابيلونيا ويهتف الشعب له ، حيث يريده ملكا عليه، أما سميراميس، التى تعيش فقط من أجل السلطة ، وجعلت من السلطة مركز حياتها ، ترفض السلطة وتترك العرش لابنها ، المشاهد التالية ، المتعجرفة فى مجملها ، والمبنية بقوة درامية رائعة ، تفصح لنا عن واحدة من أقسى عمليات النقد للسلطة، والتى لم نعثر على مثلها قط فى المسرح، والتى، فى يومنا هذا ، بالنسبة لإنسان القرن الحادى والعشرين ، تحتفظ بكل صلاحيتها الهائلة . كالديرون – أين توجد التوافقية التى عادة ما تُلصق به ؟ ينزع النقاب عن آلية السلطة ولعبتها . نينياس «فى ساحة السلطة »يُسرع بهدم كل ما انتهت إلى بنائه سميراميس وحين تقوم سميراميس ، مستغلة الشبه الكبير بينها وبين ابنها ، بالجلوس مكانه على العرش ، بعد أن تقمصت شخصيته ، تحطم كل ما قام نينياس بعمله ، ونتيجة لمثل هذه الأحداث وقع الشعب كله فى حيرة ولبْس : كيف يمكن للملك ، الممثل الأعلى للسلطة ، أن يأمر اليوم بعكس ما أمر به بالأمس، والأمس، يأمر بعكس ما أمر به أول أمس ؟ هذه اللعبة السياسية التى تكمن فى تدمير ما هو موجود للقيام بعمله مرة أخرى يشدد عليها كالديرون ، بقصد نقدى لا ريب فيه ، على مدى الفصل الثالث . المهزوم الذى أتى بحثا عن الحرية التى وعد بها مؤخرا يودع مرة أخرى فى السجن ، والجنرال الذى أصبح على رأس قيادة الجيش لتوه قد نزعت عنه هذه القيادة ، والجنرال الذى سلبت منه كل آثار القيادة يكافأ بالقيادة المطلقة ، والشعب الذى وعد مؤخرا بالسلام يزج به فى الحرب ، والمستشار الذى كثيرا ما كانت

نصائحه محطا للثناء يرى ذليلا وموبّخا بسبب هذه النصائح . إن السلطوية والتناقض الخاصين بالعمل السياسى ، باعتبارهما جوهر القضية السياسية ، قد اتضحا لنا تماما فى هذه المشاهد المتقنة لكالديرون .

وبصورة متوازية ، داخل موضوع السلطة ، وفقا لهذه البنية من الدوائر المتركزة التى أشرنا إليها ، يبلغ الموضوعان الآخران مبلغهما فى الحدث ، يخدم كل منهما الآخر ، وهما بدورهما ، يصبحان فى خدمة الموضوع الأول ، فى إيجاز درامى كبير . هذه المستويات الموضوعية الثلاثة ، المكونة لجبهة واحدة ، يُلقى بها على المتفرج الذى ، بانتباه مركز ، يحضر التقدم الكاسح للحدث المأساوى ، الذى يقوده الكاتب بيد من حديد .

وحين رأت نفسها «أسفل الحائط» كما يقول الفرنسيون ، أمام الأمر الواقع بمطالبة الشعب بعودة نينياس ، كملك شرعى ، تجد سميراميس نفسها مضطرة للاستقالة ، هذا الانفصال عن السلطة ، التى تعد مقوم حياتها ، يعد نظير الموت ، ويحدث فيها قلقا عميقا .

أنا بلا سلطة ! أكاد أحترق من الغيظ .
أنا بلا حكم ! سأفقد عقلى .
فورة أنا ، ألفظ لهيبا ،
بركان أنا ، أتنفس لهيبا ونارا .

للمرة الثانية ، تعود سميراميس ، طواعية هذه المرّة ، لتلقى بنفسها بين أسوار العزلة التى تريدها حصنا أمينا ، عزلة مظلمة «قبرا».

لا يدخل إليه شعاع الشمس
من أى فتحة .

فى هذا «القبر» يصبح المقام مهيّأ لعودتها من جديد ، لعودتها إلى السلطة «كدوبلير» جسدىً ، لا أكثر من كونه شبيها جسديا ، لابنها . فريسو ، القائد المخلص لسميراميس ، والذى اقتيد ليلا بأمر من الملكة إلى إحدى حدائق القصر ، يناديها بكلمات مفعمة بأشعار اللغة التى تضمنتها أفضل الأعمال المأساوية القديمة أو الحديثة ،

كلمات تخلق الجو المهيب للمشاهد التى تأتى تباعا ، ها هى الكلمات التى يبدأ بها النداء :

أيها الظل الحائر الشاحب
من الدهشة ، من الرهبة ، من الرعب ،
أيتها الأم التعسة ، ما بك من هول
يفزع ويدهش ،
أخبرينى إلى أين أتت بى
جرأتى المجنونة
ولك أيتها المعبودة الشهباء
إلهة الحلم والنسيان
سأبنى معبدا
من اليشب الأسود المشئوم،
وسأجعل لك مذبحا كنسيا
من شجر السرو الحزين ، وسوف أصنع فيه
من الكهرمان الأسود
تمثالا لك ، آية فى الجمال
يصبح القمر ، مرتجفا منه ،
لمبة مضيئة ...

سميراميس ، «مرتدية ملابس الحداد ، وعلى وجهها حجاب، وفى يدها ضوء»، تحضر هذه المناداة . إن اللغة التى أتت بها ، والحقيقة بمثل هذه المناداة ، التى تزاحم لغة أفضل البطلات المأساوية - كيف لا يتم التفكير ، لمجرد الترابط البسيط مع إيقاعات أخرى ، فى لغة كليتيمينسترا ، وأنتيجون ، وميديا أو الليدى ماكبث ، لغة فيدرا أو أتالى ؟ - قد كشفت لنا قواعد دخيلة النفس ، العميقة والمعقدة ، التى تتحلى بها سميراميس ، هذا بالإضافة إلى القوتين - الطموح والقدر - اللتين تدفعانها . الطموح الذى لا يعد بمثابة عاطفة نفسية وإنما جوهر وجودها وكيانها ، ليست

سميراميس مجرد مخلوقة طموحة ، وإنما هى الطموح بعينه الذى تجسد فيها لحما ودما ، عن سجنها الاختيارى تقول :

هذا الهدوء يهيننى ،
هذه العزلة تسعى لقتلى ،
هذه الظلمة تؤرقنى ،
هذا الهدوء يرعبنى ،
هذا السلام لا يروق لى ،
هذا الرعب يدهشنى ،
وهذا الصمت ، فى النهاية ، يعصف بى ،
يدفعنى إلى هوة مشئومة ؛
أنا ، إذن ، لا أحتمل نفسى ...

الكلمات المحددة لكيانها وشخصيتها ، بالإضافة إلى تلك ، تأتى أيضا هذه :

بما أننى أحيا بلا سلطة حاكمة ، فلا حياة ،
كينونتى كانت تكمن فى مملكتى ،
بلا كيان بقيتُ ، مما يعنى أننى لا أحكم .
كان شرفى ، كامنا فى إمبراطوريتى ،
وبدونها ، لا شرف لى ...

تعود سميراميس إلى الحكم باسم وشخصية نينياس، الذى زجت به إلى السجن . الحرب التى بدأت بها أحداث الفصل الأول تُنهى أحداث الفصل الثالث والمأساة ، سميراميس تهزم فى النهاية وتموت بسهام الأعداء ، ستموت محاطة بأشباح كل أولئك الذين قتلتهم ، أو الذين تسببت فى تعاستهم وبؤسهم ، إن كل ما بقى متواريا ، أصبح الآن ، وفى ساعة الاحتضار ، مكشوفا ، رغم أن سميراميس ، التى أصابها الذعر بالجنون ، تنفى وتنكر ذلك بكلماتها :

ماذا تريد ، يا مينون منى
والوجه مغطى بالدماء ؟
ماذا تريد ، نينو ،
بوجهك الشاحب الهزيل ؟
ماذا تريد ، نينياس ، يامن أتيتَ
لتعذبنى حزينا وأسيرا ؟
... ...
أنا لم أنزع عينيك
أنا لم أقدم إليك ذاك السم ،
أنا ، إذا ما كنت قد انتزعت منك المملكة ،
أردها إليك .
اتركونى ، لا تعذبونى :
ها أنتم قد انتقمتم منى ، فأنا أموت
يكاد قلبى يتقطع
ليخرج إربًا من صدرى .

هكذا بلغت الأقدار مبلغها ، لعب القدر آخر ورقة رابحة لديه وانتصر ؛ انتصر لأن سميراميس قد تماهت معه ، جعلته ملكا خاصا له معتقدة هزيمته ؛ انتصر لأنه قد تحول إلى جوهر حلم سميراميس ، لرغبتها فى أن تكون ما تنبأت الطوالع به ، فى الفصل الأول ، حيث مجّدها الملك نينو ، صاحت قائلة :

أيتها العجرفة السامية
والفكر الطموح
لروحى ، استرح من كثرة التفكير ،
فها أنت قد بلغت ،
ما تطلعت إليه ...

انتصر القدر ، لا على حرية الاختيار ، وإنما على سميراميس ، التى وضعت بوعى منها حريتها فى خدمة القدر ، لقد أتى موتها نتيجة لعملها الحر ، إن سميراميس لم تكن ترغب «فى هزيمة نفسها» .

ليس هناك من بطل مأساوى لا يتمتع بالحرية ، لا فى المأساة القديمة ولا الحديثة ، اللهم إلا إذا أتى ذلك فى أشباه المآسى ، أو الأعمال الدرامية الميلودرامية ، المزيفة للضرورة ، فى الفترة الرومانتيكية على طريقة ريباس Rivas أو طريقة فيكتور هوجو Victor Hugo.

يترك لنا المأساوى الكبير كالديرون دى لاباركا فى هذين العملين ، اللذين قمت بنقدهما نقدا منهجيا ، مثلين لأفضل المآسى التى كتبها ، مفهومة تلك الشهرة التى حققتها «الحياة حلم» ، وغير مفهوم وفاضح الجهل بعمله «بنت الهواء» .

- عملان توراتيان Dos dramas bíblicos :

من بين الأعمال الدرامية التوراتية التى كتبها كالديرون، هناك اثنان فقط يجذبان انتباهنا بكل قوة : أكبر مسوخ العالم El mayor monstruo del mundo وفروة رأس أبسالون Los Cabellos de Absalon. علىّ أن أذكّر بأننا نتحدث عنهما ، لا لأننا ننوى الحديث ، بطريقة منهجية ، عن كل الأجناس الموضوعية فى مسرح كالديرون ، وإنما لأنهما عملان دراميان كبيران ، يتمتعان بنوعية وقوة مأساوية كبيرة ، وعدم الحديث عنهما يعنى أن ننحى جانبا شطرا هاما من مسرح كاتبنا وإنجازا كبيرا قام به المسرح الإسبانى فى العصر الذهبى ، وفى النهاية ، إسهاما قيّما فى المسرح الأوروبى .

أكبر مسوخ العالم (أو فى عنوان أدق: الغيرة أكبر المسوخ) هى مأساة الحب - العاطفة ، بطلاها هما هيرودس وزوجته ماريان .

إن الحب الذى يبديه هيرودس تجاه زوجته ، والذى ترد عليه الزوجة بنفس القدر ، عبارة عن عاطفة مطلقة ، لا تترك مكانا لعاطفة أخرى ، والذى فى حده المفرط هذا ، يحمل بذرة الدمار ، هيرودس يرغب فى أن يصبح إمبراطورا لروما ، حتى يشعر بأنه حقيق بالجمال الذى يملكه ، وحتى لا يفضله رجل آخر ، وما يقوم به من عمل عسكرى وسياسى ، حيث يغامر بحياته ، لا يأتى كثمرة لطموحه نحو السلطة ، إنه فى حاجة

إلى السلطة فقط حتى «يجعل من ماريانا ملكة العالم» هيرودس يشعر بأنه أقوى من القدر ، أقوى من الآلهة التى يزعمها . هناك نبوءة تعلن عن وجود «مسخ ، أكثر المسوخ قسوة ورهبة وقوة فى العالم» سوف يقتل ماريانا ، وأن الخنجر الذى يحمله هيرودس فى نطاقه هو الذى سيكون أداة قتل لأكثر شيء أحبه فى هذا الوجود . من جديد يُقدم كالديرون على خلق مواجهة بين شخصيته والقدر ، فى هذه المأساة يمزج كالديرون الحظ أو البخت ، أداة القدر ، بالعاطفة المطلقة المميزة لهيرودس ، وبحرية كل واحد من هذه الشخصيات ، الذين يتحملون مسئولية قراراتهم الشخصية ، وما يقومون به من أعمال ، يفسحون الطريق أمام إنفاذ القدر . ليست المأساة هنا كامنة فى هزيمة القدر للإنسان، وإنما فى الإنسان نفسه ، تحديدا لأنه إنسان ، الذى يمهد الطريق ، بأعماله ، كى يبلغ القدر مبلغه . ما هى هذه الأفعال المؤدية إلى المأساة ؟ :

١ – صورة لماريانا ، تقع مصادفة فى يد القيصر أوكتابيانو ، الذى هزم منافسه أنطونيو ، الذى عمل هيرودس تحت قيادته .

٢ – كذبة حسنة النيّة من قبل أريستو بولو ، شقيق ماريانا ، وحين يرى هيرودس صورة ماريانا فى يد أو كتابيانو تشتعل فيه الغيرة المطلقة المشابهة للعاطفة التى يحملها بين ضلوعه ، وما إن وقع أسيرا لأوكتابيانو ، حتى أدرك هيرودس بأنه ميت لا محالة .

٣ – ها هو أوكتابيانو يقع فى غرام صورة ماريانا ، دون أن يعرف ما هيتها ، وظنا منه بوفاتها (هذا ما قاله له أريستو بالو حتى يمنع وقوع الشر) .

٤ – رسالة كتبها هيرودس فى سجنه ، حين تملكه مسخ حبه («أكبر مسوخ العالم» يطلق هو نفسه على حبه، الفصل الأول، المشهد الثامن) فى هذه الرسالة يأمر ، إذا ما مات هو ، أن تقتل زوجته .

٥ – الفضول غير الرصين لامـــرأة غيـــور ، التى ما إن ســـلبت زوجها الرسالة و المرسل إليه الرسالة والمكلف بإنفاذ ما فيها ، تفاجأ بحضور ماريانا إليها . ينزع العاشق منها الرسالة وتجبره الملكة بأن يسلمها إليها .

٦ – ماريانا تشعر ، حين تعلم بمضمون الرسالة ، أنها قد جرحت فى أعماق كيانها ، ثم تقرر معاقبة زوجها ، باعتبارها امرأة ، على قسوته هذه ، والذى أهانها بغيرته ،

وكملكة على العكس ، تنقذ حياة زوجها ، حيث تتدخل من أجله عند أوكتابيانو ، الذى يطلق سراحه ، تقوم ماريانا بمعاقبة زوجها بعد أن اتخذت قرارا بالعزلة داخل حجرتها بالقصر ، مانعة إياه من الدخول عليها .

٧ - كذبة أحد الخدم ، نفس الخادم الذى اختاره هيرودس لمهمة الرسالة المشئومة ، والذى ، بعد أن هرب من الولاية ، لجأ إلى خيمة أوكتابيانو الذى حكى له كذبه حتى يدافع عن حياته .

٨ - زيارة أوكتابيانو لحجرة ماريانا ، معتقدا ، بسبب هذه الكذبة ، أن حياتها فى خطر .

٩ - وصول هيرودس ، الذى حضر بعد سماع الجلبة ، ينازل أوكتابيانو ، تطفئ ماريانا النور ، هيرودس ، بخنجره الذى يحمله معه ، معتقدا أنه يطعن القيصر ، يقتل زوجته . كل هذه السلسلة الطويلة من الأحداث المسببة ، والتى لا يأتى واحد منها مدرجا فى الآلية المسرحية ، أو تحكميًا ، تؤدى ، برباطها الحتمى ، إلى بلوغ الأقدار مبلغها . ما هناك من جبر يمارس على الشخصيات ، جميعهم يمارس أفعاله بحرية تامة ، والتى تترتب عليها آثار لا يمكنهم توقعها قبل حدوثها ، أى من هذه الأسباب هو السبب الحاسم بالنسبة للمأساة ؟ أوكتابيانو يتهم هيرودس بأنه قد قتل ماريانا ، هيرودس يرد :

تيترا ركا : أنا لم أقتلها .
الجميع : إذن من ؟
تيترا ركا : إنه قدرها ،
فحين ماتت بدافع من غيرتى ،
ذلك الجلاد الدموى ،
يعنى أنها ماتت على يد
أكبر مسوخ العالم .
أريستو بولو: إن أكبر مسخ ، هو الغيرة
دائما .

الغيرة ؟ ليست وحدها ، بل الحب الذى نبتت هى منه ، الحب الذى يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ، بل ومن كل حد ، إذ يبدو مفرطا ، وناظرا إلى نفسه على أنه عاطفة مطلقة ، وعليه فيكسر النظام العالمى . من الواضح أن شخصيات هذه المسرحية يتحركون فى العراء ، مع أنفسهم ووضوحهم الغريب .

هيرودس ، الذى تحركت غيرته كجلاد فى خدمة القدر، ينتقم من نفسه بالانتحار . إن مأساة هيرودس وماريانا تعد ، على وجه الاحتمال ، أكثر المآسى التى كتبها كالديرون انغلاقا، والشخصيات التى حوصرت فى الشرك الذى صنعوه بأيديهم ، يهوون إليه ، بالنسبة لهيرودس وماريانا لا سبيل من خروج ممكن ، نفس العاطفة التى جمعت بينهما ، تدمرهما .

يعتمد مضمون فروة رأس أبسالون Los cabellos de Absalon على الفصلين الثالث عشر والتاسع عشر من الكتاب الثانى لصموائيل ، ومع ذلك ، فمن المهم أيضا ذلك الجزء من الفصل الثانى عشر ، والذى يقوم فيه الرب ، على لسان ماتهان ، بإخبار دافيد ، كعقاب على حادثى القتل والزنا اللذين تم ارتكابهما ، ما يلى : " إننى أنا الرب سألقى عليك بالمصائب من بين عائلتك نفسها ، سأنزع عنك زوجاتك أمام عينيك وسأقدمها لأخيك ، الذى سينام معهن تحت ضوء هذه الشمس ، لقد فعلته أنت فى السر، ولكننى سأفعله على مرأى من بنى إسرائيل جميعا وفى ضوء الشمس». هذه الكلمات الصادرة عن الرب هى التى توصل وتشرح المأساة ، ليس ، إذن ، آمون مغتصب أخته غير الشقيقة تامار ، ولا أبسالون ، الذى اغتال آمون وتمرد على دافيد ، وإنما دافيد ، بطل هذه المأساة ، التى تشبه المأساة اليونانية من بين مآسى مسرحنا . بنفس الطريقة التى شهدتها مأساة إسكيلو اليونانية ، والتى يحفظ منها فقط : السبعة ضد تيباس Los Siete Contra Tebas «الخطيئة موجودة فى البداية الرهيبة للحدث الجارى فى البيت الملكى بنيباس» (ألبين ليسكى ، المأساة اليونانية ، مدريد ، لابوار ، ص ٨٦) ، أما الخطيئة فى فروة رأس أبسالون ، تكمن فى القتل والزنا الواقعين فى البيت الملكى بإسرائيل. «اللعنة التى تلاحق بيت لابو Lavo عبر الأجيال» (انظر العمل الأخير) تلاحق بيت دافيد من جيل واحد .

تتمتع شخصية دافيد فى هذه المأساة بعظمة فائقة ، وما يتميز به من طباع يكمن فى أمرين : أبوته العميقة وقبوله المتواضع لعدالة الله ، وحبه للأبناء يأتى مرفوعا إلى

مرفوعا إلى أعلى وأسمى الدرجات ، ولكن دون أن يتخلى عن ذاتيته كحب إنسانى فى الأساس .

تبدأ أحداث المأساة مع عودة دافيد ، منتصرا من الحرب ، إلى قصره فى أورشليم ، حيث يحتضن بكل الحب أبناءه ، منذ هذا المشهد الأول تبدأ التلميحات إلى سبب لعنة الرب . آمون ، الابن الأكبر لدافيد ، ووريث العرش ، يبتلى بحزن عميق ، والذى يرجع سببه ، الذى يكشف النقاب عنه رويدا رويدا فى صورة درامية رائعة ومحكمة ، إلى شىء فى أعماق نفسية الشخصية ، يكمن فى حبه لتامار ، منذ أن رفض آمون الإفصاح عن العاطفة التى تملأ عليه جنبات نفسه ، ويخفيها ، لا عن الآخرين فقط ، ولكن عن وعيه وضميره ، وحتى انفجرت هذه العاطفة بصورة وحشية فى مشهد الاغتصاب ، نجد أن الكاتب يتابع ، خطوة خطوة ، عملية تطور العاطفة وآثارها على آمون وتامار ، ولكن سبب اللعنة لم يظهر فقط فى عاطفة آمون صوب تامار ، وإنما فى تطلع أبسالون ، الابن الثانى لدافيد ، الذى يريد الوصول إلى الحكم ويرى فى أخوته العقبة التى تقف فى طريقه ، يتم التعبير عن اللعنة بكل وضوح ، على لسان توكا Teuca، المرأة التى تلبّستها روح «تقدم جوانب خير أو شر»، عن طريقها، حين تتنبأ ، فاقدة صوابها بسبب الروح التى تلبسها ، بمصير كل واحد من الشخصيات الذين يستمعون إليها مندهشين ، يكشف لنا كالديرون ، فى مشهد عظيم من التراكب المؤقت للحاضر والمستقبل، بالمّرة، فى موقف كل واحد من الشخصيات إزاء النبوءة الخاصة به، عن شخصيته الرئيسية. ينتهى الفصل باغتصاب تامارا على يد آمون. كان بالبوينا برات على حق حين قوّم هذا الفصل على أنه من أفضل ، باعتباره فصلا فى ذاته ، ما قُدّم فى المسرح العالمى ، ولكنه ، فى رأيى ، لم يكن محُقا حين جعل مأساة كالديرون تتركز حول جريمة زنا المحارم بين آمون وتامار ، إن زنا المحارم ليس سوى أول الأحداث الذى تتحقق فيه اللعنة التى حلّت ببيت دافيد .

ليس الفصل الثانى مما كتبه كالديرون، وإنما تيرسو دى مولينا، لقد قام كالديرون، برتوش بسيطة ، بتحويل الفصل الثالث من : انتقام تامار La venganza de Tamar، لتيرسو ، إلى الفصل الثانى لمأساته . لماذا ؟ أنا لا أجد تفسيرا يقنعنى ، كما لا تقنعنى التفسيرات ، أو بالأحرى النظريات ، التى قدمها نقاد آخرون ، إن الأمر هنا يتعلق بنسبة كالديرون لفصل لم يكتبه إلى نفسه ، دون أن نعطى لهذا الانتحال الأهمية والخطورة

التى له اليوم ، مع وجود المعنى المختلف للملكية الفكرية فى أيامنا ، والتى لم يكن معمولا بها فى القرن السابع عشر، لا فى إسبانيا ولا فى بقية الدول الأوروبية ، هذا الفصل الثانى يأتى من الناحية الدرامية أقل من الفصلين الآخرين ، على الرغم من كونه فصلا جيداً، فيه نحضر الرفض الوحشى ، بعد أن تم ارتكاب جريمة الاغتصاب ، لتامار من قبل آمون ، الرفض الذى لا يأتى هنا تعسفيا أو عفويا ، وإنما هو قائم على أساس من الكراهية الكامنة فى آمون تجاه الحدث الذى ارتكبه لتوه ، والذى تعد تامار الشاهد الحىّ عليه ، وإلى جانب دافع الرفض تظهر ، داعمة الحدث، صيحات تامار تطلب العدالة من دافيد ، يصفح دافيد عن آمون ، ليس فقط لأن الملك يتأثر أكثر بحبه لابنه الأكبر من الإحساس والمعنى الذى تنطوى عليه العدالة، وإنما لأنه فى هذا الحدث المؤلم يحيى من جديد ما ارتكبه هو من زنا وقتل :

قتل وزنا ،
جريمتان ، غفرهما لى
القاضى العادل ،
لأننى قد تبت من قلبى .
لقد تغلبت فيه الرحمة
على العدالة ، فأنا ظله ...

أما تيرسو فقط جعل عمله يتمركز حول جريمة زنا المحارم ، ولكن كالديرون لم يفعل ذلك ، إن العفو الصادر من قبل الرب فى حق دافيد لا يعفى بيت دافيد من بلوغ اللعنة مبلغها ؛ ولهذا فهناك أهمية كبرى فى هذا الفصل المنتحل ، رغم صلة دلالته داخليا بالفصلين الأول والثالث ، للعداء بين اثنين من أبناء دافيد ، أدونياس وأبسالون ، أما طمع أبسالون فى الحكم ، الذى يصل إلى أوجه فى المشهد الذى يقوم فيه ، حين يصبح وحيدا فى حجرة دافيد ، يلبس التاج الملكى ويعبر عن نيته فى قتل آمون ، ليس فقط من أجل الانتقام للإهانة الحاصلة من طرف هذا الأخير فى حق تامار ، أخته الشقيقة – غير الشقيقة كما كان يعتقد – وإنما لكى يزحزحه عن العرش ، ونيته فى التمرد على والده وقتله ، و فى النهاية ، حين يصبح موصولا باللعنة ،يقع ، فى هذا الفصل ، اغتيال آمون ، والذى أعد له أبسالون بعناية فائقة .

يخصص الكاتب الفصل الثالث للتمرد المفتوح من قبل أبسالون على والده ، الذى عفى عنه قتله لأمون ، فى هذا الفصل بالذات نجد دافيد قد وصل إلى ذروة عظمته الإنسانية ؛ خضوعه لربه ، وقبوله لآلامه، وحبه البطولى لابنه المتمرد، والعفو الذى منحه لأولئك الذين أهانوه أو عصوه ، كلها أمور تجعل من هذه الشخصية واحدة من أكبر الشخصيات فى المأساة الغربية . هاجرا أورشليم حماية لحياته من الابن الذى يبحث عنه ليقتله ، ومهانا وذليلا من قبل ابنه ، الذى أمر بتسليم زوجات أبيه إلى الجنود ، محاصرا فى الجبل من قبل جنود أبسالون، وقد رجم بالحجارة على يد سيميى Semei، من بيت ساؤل المعادى له ، يعفو دافيد عن كل ذلك ، يأتى عفوه عن الذين أهانوه متأصلا فى وعيه بخطيئته، وفى القبول التام للعقوبة الإلهية، هكذا، نجده يقول لسيميى، الذى يقذفه بالحجارة :

اقذف ، كى أدفع العقوبة الواجبة،
فمن العدل أن يرمينى بالحجارة أحد أتباعى .

وإلى كوساى Cusay، تابعه المخلص ، الذى يريد معاقبة سيميى على فعلته ، يقول :
لا تحاول معاقبته ،
وبما أنى عفوت عنه ، فلا تهنه .
آه ياسيميى ! ، لا تغرب عن وجهى
فأعدك أننى لن أنتقم لنفسى
منك فى حياتى ، وما بك من غضب.
أنت وزير الرب ، أرسله
لمعاقبتى ، وبما أن ذلك عين العدل منك ،
فلن أشكو منك طيلة حياتى .

هذه الكلمات الصادرة عن دافيد تشرح سلوكه وجذور حبه لابنه المتمرد وحبه للذين أهانوه ، عبر هذه الكلمات ، تقفز الأفعال البشرية ، فى طهارة ، إلى مستوى الماورائية وتجعل الصراع المأساوى متمركزا فى ذلك المفترق العالى الذى تحدث فيه المواجهة بين الإنسان والرب .

إن دافيد لا يريد قتل أبسالون ، وحين يموت هذا الأخير ، مثلما أخبر بذلك الروح الذى تحدث فى العرّافة تِوكا Teuca، يعلو صوت دافيد ، بعد أن وصل إلى قمة آلامه ، صائحا :

آه ، يابنى ، أبسالون ،
أما كنت أنا من مات
قبلك !

يأتى النغم الأخير للمأساة كامنا فى الكلمات التى ينهى بها دافيد ، الذى تحققت فيه العقوبة المعلنة من قبل الرب ، العمل :

والآن ، لا للطلقات المدفعية المفرحة ،
ونعم للجفاء ، للأصول الحزينة
فى الإعلان عن هذا النصر،
وها أنا أعود إلى أورشليم
مهزوما ، غير منتصر .

دافيد ، البطل التراجيدى ، هزم على يد القدر ، ولكن هذه الهزيمة هى النصر الذى حققه ، فى المعنى الماورائى ، لأنه قبل المشيئة الإلهية . كالديرون ، متبعا نص وروح التوراة ، تمكن من إبداع مأساة عظيمة تجمعت فيها القوى الكبرى للمأساة الخالدة . مثلما هو الحال فى مأساة شكسبير ، والمأساة اليونانية ، ومأساة راسين ، يصبح من المستحيل الفصل بين الحدث والشعر والماورائية .

هذا العمل وحده ، والذى يمكن أن تضاف إليه أعمال أخرى ، يبطل ما أكده رامون سندر، التأكيد الذى شاع بين بعض نقاد المسرح الإسبانى فى العصر الذهبى : «فى التراث المسرحى الإسبانى لا توجد مأساة واحدة يمكن اعتبارها مأساة حقيقية»(٤٤) .

– دراما الميثولوجيا Los dramas mitológicos :

كتب كالديرون ما يقرب من عشرين عملا دراميا أسطوريا ، الجزء الأكبر منها بعد عام ١٦٥٠ ، يسود فيها ، من ناحية الجمهور التى كانت موجهة إليه – الملك والطبقة الأرستقراطية – ومن ناحية المناسبة التى تم عرضها فيها– فى الغالب الأعم ، أعياد ملكية – وبالنسبة للموارد الاقتصادية والتقنية اللازمة للعرض المسرحى ، الأبهة والثراء الزخرفى والتشكيل ، وتتساوى فى الأهمية ، إن لم تكن تفوقه ، مع الحدث ، والموسيقى ، وفن الإخراج المسرحى .

كالديرون ، دون أية عوائق مادية فرضتها المسارح الشعبية وآخذا فى اعتباره الذوق السائد فى البلاط ، المحب للثراء ، لا فى الملابس والديكور فقط ، ولكن فى الكلمة الدرامية نفسها التى كانوا يفضلونها مفعمة بالمفاهيم الرقيقة ، بالقوى التأثيرية وكذلك بالغنائية ، يقوم ببناء هذه الأعمال فى شكل حفلة مقدمة للحواس الخمس ، يأتى الحدث خاضعا على الدوام للدسيسة، المليئة بالأحداث المفاجئة ، وألعاب الصالون ، التى يقوم فيها الأشخاص بالاختفاء من بعضهم البعض متلاحقين فى المتاهة المزهرة للساحة المسرحية فى الهواء الطلق . كالديرون ، ساحر التقنية المسرحية ، لا يغش قط ذلك المتفرج المتطلع إلى الحوادث والخطوب ، والحوارات والمداخلات الغنية ، والأحاسيس الرقيقة ، والطبيعة الجميلة . وكتابة مسرح فى مثل هذه الظروف يعنى قطع عمق ما هو درامى لكى تُعطى الأولوية لما هو سطحى فى العرض المسرحى ، الذى ، مع ذلك ، لايمكن أن ننكر عليه قيمته الجمالية ، كما لا يمكن نفيه وإنكاره أيضا على «الحفل» .

لأجل مثل هذه الحفلات وجد الكاتب منجما زاخرا للموضوعات فى الأساطير الكلاسيكية التى يتنافس فيها الأبطال «والآلهة» فى أمور الحب والغيرة ، وسط طبيعة رائعة ، يُلبِس كالديرون هذه الأساطير على أحدث موضات القرن السابع عشر وينطلق بخيال هائل ، وإمساك بزمام الحبكة المسرحية وحماس غنائى نحو نسج ونقض الأحداث المزهرة لدسيسة معقدة ، ولكن هذا التحديث للأساطير لا يعنى ، فى قليل أو كثير ، تعميقا دراميا لها ، أما التحديث فينال من الإطار الخارجى ، القشرة البسيطة ، لا الجوهر ولا المعنى الرئيسى الهام الماورائى . فى بعض المرات ، مثلما فى تمثال بروميثـوس La estatua de Prometeo وابن الشمس El hijo del Sol أو حتى الحب لا ينجو من الحب Ni amor se Libra de amor حيث «تتم المسرحة الشعرية» للأساطير المأساوية مثل مأساة بروميثوس، وابن الشمس، فايتون أو بسيكيس Psiquis ، يلمس الكاتب ، وأحيانا،

مثلما يجرى فى أول الأعمال المذكورة يوجه تفسيراً أعمق للأسطورة ، ولكن دون أن يصل قط إلى أعماقها الوجودية ، إلى رمزيتها المعقدة ودون أن يضع الأسطورة فى المستوى الدرامى الذى يليق بها . لا يبدو كالديرون ، ولا حتى فى هذه المناسبات ، فى صورة الكاتب الذى وصل إلى التناول الجاد لمثل هذه الأساطير[٤٥]. إن تفسير كالديرون لأسطورة بروميثوس ، حتى على الرغم من كثافته الفكرية من ناحية البناء الدرامى ، الأمر الذى لابد من أخذه فى الاعتبار ، لا العمق الأكثر أو الأقل ووفرة «الأحكام» ، كل هذا ، لا يعد كافيا ، و لايمكن له أن يأتى على صورة مغايرة ، أخذا فى الاعتبار الجمهور والمكان اللذين وجهت إليها هذه الأعمال .

لا الغنائية المكثفة ، ولا الفن الإخراجي المسرحي الرائع ، ولا الميكنة المسرحية العلميّة تكفى بالنسبة لما نطلب من المسرح: الحقيقة، والشعر والقوة الدرامية ، ولكنها ، على العكس ، ترضى ، وبزيادة ، تذوقنا للعرض المسرحي الذى يحتوى على قيمة جمالية عالية .

وبنفس الطريقة ، فإن التلميحات للطرائق ، والأفكار ، والأحاسيس والقيم ، الأخلاقية والجمالية أو الاجتماعية على حد سواء ، للمجتمع المعاصر للكاتب ، والتى تعج بها هذه الأعمال ، تهمنا ، بل وكثيرا ، من الناحية التاريخية ، ولكنها ما تهمنا قط بما لها من وظيفة درامية نوعية .

هناك عمل آخر يحمل عنوان : ثيفالو وبوكريس Cifalo y Pocris، والذى نراه فى غاية الأهمية، عمل يأتى فى صورة الفارْس الميثولوجى ، الأشبه بالفروا ستراخان ، باللامعقول ، المليئة بالتورية ، والنوادر الصوتية ، والمواقف الهزلية ، والتى تأتى فى بعض الأحيان لا معقولة ، بتلك اللامعقولية على مستوى اللغة والموقف ، على طريقة يونسكو فى المغنية الصلعاء La Contatriz calva أو فى بعض المشاهد الفظة ، شبه الإيمائية ، عند بيكيت فى : فى انتظار جودوت Esperando a Godot أرى أنه من الجدير بنا ، وحتى لا تؤخذ تأكيداتى هذه على أنها تحكمية أو مفرطة ، أن نذكر أجزاء بسيطة وموجزة من الحوار :

تاباكو : تعالى ، يا باستيل .

باستيل : أتعرف اسمى ؟

تاباكو : منذ الأمس .

باستيل : أنا لا أتذكر
بأننا كنا بالأمس ...

... ...

خيجانتى (العملاق) : أين كنتما ؟
ثيفيرو : هناك .
خيجانتى : إذن ، كيف يتأخرون هنا ؟
ثيفيرو : خيجانتى ، أنت تكثر من السؤال .
خيجانتى : هذا يمثل قوة أكثر منه مهارة .
لا جزاء لكم ، أنتم الأربعة
سوى القتل .
ثيفيرو : ولماذا ؟
خيجانتى : لا سبب لهذا ،
فأنا أريد قتلكم ...
لكنى لا أجد فى ذلك رغبة الآن .

... ...

أقدمت العدالة على أسر بعض الشخصيات دون سبب يذكر ، وهذا أحدهم يحاول الهرب :

العسكرى الأول : أحدهم يهرب من الشباك .
الجميع : المقاومة .
الكابتن : سأذهب أنا
وراءه .
ثيفيرو : المد أيها القديس مارتين !
الكابتن : لن يمدك أو ينفعك .
ثيفيرو : نعم . سيزودنى بمدده .
الكابتن : لماذا ؟ قل .

ثيفيرو : الله مطلع على الشراك الخادعة .

(ينزلق عبر أحد الأبواب الأرضية)

... ...

فلورا : سيغنّون ؟

فيليس : نعم .

وأنتِ ....

فلورا : ماذا ؟

فيليس : لتقلينى هنا ،

لعل الشمس تفيد فى شىء .

بالإمكان ذكر أجزاء أخرى حوارية على نفس نمط الحوارات السابقة ، والتى من بينها نجد واحدا يقدم لنا ، فى نغمة الفارْس ، حيث تلتقى الفظاظة بالإيماءة ، مشهدا مأساويا : تقديم السّم على يد والد لابنته . فى هذا العمل ، معتمداً على أسطورة كلاسيكية كحجة مضمونية ، نجد كالديرون لعدم التركيز البؤرى للفارس ليس فقط التقنيات المسرحية التى استخدمها هو والمستخدمة من قبل المسرح المعاصر ، وإنما موضوعات أساسية من الدراما القوميـة ، بالإضافة إلى المواقف والشخصيات ، وكل ذلك بدلالة آنية راديكالية – لزماننا – للحوار والموقف الدرامى .

عوالم الكوميديا وآلياتها المسرحية

Los mundos cómicos y su mecánica teatral

حتى يتسنى لنا إكمال هذا الطرح ، المختصر جبرا نظرا للمساحة والطابع الخاصين بهذا الكتاب ، نخصص بعض السطور لكالديرون الكاتب الكوميدى ، الذى أفرز قلمه أعمالا كوميدية وفيرة كأعماله الدرامية .

فى أعماله الكوميدية ، يتناول كالديرون فى أعلى درجات الإبراز الشكلى والتعقيد المسرحى الموضوعات الخاصة – الأصلية والمطروقة – بالبيئة المدنية ، والبلاطية الملكية ، والريفية ، ويقصد أخلاقى مثالى أو عاداتى رقيق ، الموضوعات

الخاصة بكوميديا «المعطف والسيف» أو كوميديا «الذكاء» ، والتى كثر عليها طلب مديرى الشركات المسرحية ؛ وذلك لسد حالة الجوع الباحث عن التسلية لدى الجمهور وحبه لأعمال الدسيسة التى تشهد أحداثا لا تحصى ، وتحدث مواقف بها كثير من الخطأ ، ونستخدم مفاهيم متشابهه عن الحب والشرف والمجتمع ، تستخدم الكلمة كأداة غنائية ودرامية على حد سواء ، تنسج وتنقض الدسيسة بمهارة فائقة ، ويتم الوصول إلى نفس النهاية السعيدة ، أو ما يشبهها ، النهاية المفرحة والمنصفة .

كما كتب بالبوينـابرات، «إنه الجنس الأدبى الأكثر اصطلاحية عند كالديرون» . وما هو هام وأساسى ، كما أشار إلى ذلك لوبى دى بيجا ، هو الحفاظ على نفسية المتفرج فى حالة دهشة دائمة . إن كالديرون يحيل كل واحد من أعماله الكوميدية إلى نوع من طاولة الشطرنج، حيث يقوم كل واحد من الشخصيات ، وهو يلعب دور قطعة من القطع، بالتحرك وفقا لقواعد اللعبة. ذلك التوافق والجمع ، المحسوب رياضيا ، للعبة القطع المختلفة ، يرسم الدسيسة ، التى هى أساس الكوميديا ، «تبدو الشخصيات - حسب رأى ميشلين ساوفاج - كما لو كانت ممتصة من جديد داخل اللعبة ، الممثلون فى عمل لا غاية له إلا ذاته»(٤٦) .

إن الصلاحية المسرحية لهذه الأعمال الكوميدية لا تكمن ، بالنسبة لمتفرج اليوم أو الغد ، فى مغزى الصراعات ، أو حتى فى النفسية التى تتحلى بها الشخصيات ، ولا فى الأهمية الموضوعية ، ولا فى أى عنصر آخر من العناصر المضمونية ، وإنما فى شكلها المسرحى الخالص، والذى يعد فيها بمثابة اللعبة المسرحية الخالصة من الناحية الكيميائية ، أى ، المسرح الخالص . فى لعبة التقابل أو التمازج لمستويات الشخصيات لا تهمنا هذه الدوافع فى ذاتها ، وإنما «اللعب بها» . بالنسبة للعالم النفسانى ، والمؤرخ ما يهمه هو ، بلا شك ، وكثيراً ، تداخل العالم السياسى ، الاجتماعى ، الثقافى ، الأيديولوجى ، المعاصر للكاتب ، فى عالم الكوميديا ، ولكن بالنسبة للمتفرج الذى يحضر ، على سبيل المثال ، فى مسرح الإسبانيول بمدريد ، عام ١٩٦٥ أو ١٩٧٥ ، عرض مسرحية المرأة الجنيّة Ls dama duende ، أو صاحب بالين كذاب Casa con dos puertas, mala es de gnardar ، لكالديرون، ليست الأفكار، ولا المشاعر والأحاسيس التى يشعر بها البطل والبطلة والأب والمهرج ، والنبيل والخسيس ، هى التى تجعله متسمّراً فى مقعده ، والاهتمام قائم مدهش والضحك والابتسام منفجر ، والتصفيق موجود ، وإنما كمال اللعبة المسرحية الخالصة ، لا الدوافع الحادة لحب البطل والبطلة ،

ولا حدّة الغيرة ، ولا الطغيان الصارم للآباء ، ولا قابلية التأثير عند الرجال ، ولا عبقرية الشباب التى يبدونها من أجل كسر الحواجز التى تقف فى طريق نجاح عواطفهم بما لها من قوانين مقلوبة ، ولا ما يشكل دياليكتية الكوميديا - بإمكانها أن تهمنا حقيقة أو تجعلنا نشاركها مشاركة عاطفية ، أو ، فى صورة أقل بكثير ، ذهنية فكرية ، فقط ما نراه فى الكوميديا من حقيقة درامية ، ومادة مسرحية وتمثيلية ، وكمال ساطع يحرك نفسيتنا وحماسنا وينقلنا للمشاركة ، حين نحضر عملا كوميديا نتحول إلى مشاهد مسرحى خالص من الناحية الكيميائية ، بعيدا عن أى التزام أيديولوجى أو قريبا منه ، إن الأمر الذى يتحرك داخلنا والبالغ مبلغه وكماله هى مقدرتنا على أن نكون مشاهدين لا أكثر ، إن الكوميديا تقوم «بعملية تحديث» لاستعدادنا لكى نكون «المتفرج» فى هذا العالم ، نسخة نجت من نفس لعبة المسرح الكبير لحيواتنا ، حيث أصبح كل شىء متبلورا ، مرة وإلى الأبد ، فى أخلص - من الناحية الكونية - اللعبات : تلك التى تنقذنا من الشعور بأننا نعيش شخصيا فى لعبة .

إن كالديرون يتميز بين معاصريه بالإمساك بزمام الآلية المسرحية الكاملة التى يبنى بها عوالمه الكوميدية ، حيث لا يفلت من بين يديه شىء حين يريد نسج الدسيسة ، ولا أية عقدة تستعصى على الحل .

٥ - مجموعة كالديرون دى لاباركا :

Ciclo de Calderón de la Barca

١ - رووخاص ثوريّا Rojs Zorilla :

إذا ما عقدنا مقارنة بين روخاص ثوريّا وبقية كتاب العصر الذهبى فى مجال الدراما ، لوجدنا أن كاتبنا ، الذى داهمه الموت فجأة فى الحادية والأربعين من عمره ، قد مات فى ريعان شبابه ، وما كاد يصل إلى مرحلة نضجه الأولى ، ومع ذلك ، فقد ترك إنتاجا يعبر عن بلاغته وعبقريته ، ومن خلال إنتاجه هذا يحدونا ظن بأنه ، إذا ما كان قد وصل إلى تمام نضجه الإبداعى ، فلربما تمكن من كتابة بعض الأعمال الكبيرة التى انمحت من صفحاتها العيوب التى نجدها فى أحد أعماله التى نعدها اليوم أفضل ما كتبه فى مجال الدراما .

يجمع النقد على التمييز بين عالمين مختلفين فى إنتاج الكاتب الطليطلى : عالم مأساوى وآخر كوميدى ، وفى نفس الوقت ، يلتقى النقاد فى تأكيدهم على القوة الدرامية لهذين العالمين. فى الأعمال الدرامية المأساوية تبرز القوة المأساوية لروخاص ، وفهمه للوسائل البنائية للمأساة، وفهمه واستيعابه العالى للظاهرة المأساوية ، وهكذا وصل بالبوينابرات فى حديثه عنه إلى أن يقول : «إن روخاص ثوريّا يعد واحداً من كتاب المسرح القومى الذى بدى أكثر استيعابا لكرامة الأسلوب الشعرى السامى لدى الإغريق» ومن جانب آخر ، هو واحد من الكتاب القلائل لأدبنا الذهبى الذى أخرج كتابا مخصصا ، بتمامه ، لدراسة أعماله المأساوية(٤٧)، وباعتباره كاتبا لعوالم كوميدية أصبح أهلا أيضا للمديح المتفق عليه من جانب النقاد ؛ وذلك نظرا لما أخرجه من فكاهة قوية ، وما أبدعه من شخوص ، وتمكنه من التقنية وأصالته . أصالة ، هذا هو الوصف الذى أطلق على روخاص ثوريّا باعتباره كاتبا مأساويا وكوميديا على حد سواء، الأصالة التى تكمن ، فى البداية ، فى موقفه إزاء بعض الموضوعات الأساسية فى الدراما القومية وفى عرض المشكلة الدرامية وحل الصراعات الناجمة عن هذه الموضوعات . إن روخاص ، وفقا لما كتبه بالبوينابرات ،" يصل إلى حل جديد لصراعات الشرف . أمام السلطة المطلقة والمستبدة للزوج ، يظهر اتجاه ، يمكن أن نطلق عليه الاتجاه النسائى ، حيث تظهر المرأة فى وسط المشهد ، متحولة إلى منتقم للأذى الذى يلحق بشرفها " ، ها هو أميريكو كاسترو قد أوضح موقف الكاتب إزاء المرأة ، التى تظهر متمتعة بحرية أكبر ، ويتم التعامل معها بحرية أعلى ، الموقف الذى يصدر ، فى عمقه الأيديولوجى ، عن أفكار إراسمو Erasmo ، فى هذا المعنى الجديد لما هو موضوعى ، وفى هذه الحساسية الجديدة لبعض صراعات المسرح القومى ، يعرب روخاص عن نزوعه نحو الأصالة ، التى تبعده عن الحلول المطروقة ، ورغبته فى التجديد ، وهذا ، بالطبع ، مما يعطى أهمية كبرى لشخصية هذا الكاتب الشاب .

والآن حسنا ، فإن الأمر المهم ، حين نصدر إلى تقويم موضوعى لإنتاج كاتب ما ، لا يكمن فقط فى أصالة ما يتناوله من موضوعات ، ولا فى جدية حلوله ، ولا فيما هو جديد من أفكاره ، ولكن فى عملية الإخراج الدرامى ، وفى المستوى الدرامى الذى بلغه المؤلف ، إخراج ومستوى يتم البحث عنهما ، كما يقول بيروجروبّو ، فى أعماله الدرامية ، وحين نفعل الأمر على هذا النحو سنتنبه بأن روخاص ثوريّا قد أبدع أعمالا كوميدية رائعة ، لا أعمالاً مأساوية تتمتع بنفس الروعة . إذا ما جاء بعض أعماله الكوميدية ،

مثل بين البلهاء يحلو اللعب Entre bobos ánda el juego، حيث لا إهانات ، فلا مجال للغيرة Donde no hay agravios no hay celos أو حقيقة النساء Lo que son las mujeres وخاصة العمل ، فى صورة أعمال حقيقية داخل إطار المسرح الكوميدى ، فعلى العكس من ذلك ، لا نجد واحدة من مأسية ، والتى نعد منها هنا أفضلها مثل : لا مثيل للملك Del rey abajo ninguno ، قابيل كاتالونيا El cain de Cataluna أو أصلال كليوباترا : Los aspides de Cleopatra، يمكن اعتبارها بجد عملا مأساويا كبيرا داخل إطار المسرح التراجيدى ، لا الإسبانى ، ولا حتى العالمى ، نحن نعلم بأن مثل هذا التأكيد يمكن أن يؤدى إلى فضيحة بين النقاد ، وخاصة فيما يتعلق بالعملين الأولين ، ولا يصدر عنا ذلك من أجل إظهار مثل هذه الفضيحة ، وإنما لكى نقول ما نراه حقا .

- روخاص ، كاتب مأساوى Rojas Trágico :

يعمل بالبوينابرات على تصنيف الأعمال التراجيدية لروخاص ، مسلطا اهتمامه على الدوافع الأساسية ، فى ثلاث مجموعات :

١ - مجموعات الأحداث الكلاسيكية (مثال لها : أصلال كليوباترا) .

٢ - مجموعة الشرف الأسرى (مثال لها : لا مثيل للملك) .

٣ - مجموعة صراعات الواجب - الأبوّة (مثال لها : قابيل كاتالونيا) .

لنوجه اهتمامنا إلى أفضل عملية مأساويين : لا مثيل للملك ، وقابيل كاتالونيا .

بالنسبة للعمل الأول (الذى وضعت له عناوين مختلفة مثل : جارثيا صاحب الكاستانيار García del Castanar، الفلاح الشريف El Labrador más honrado أو كونت أورجاث El Conde de órgaz) يبنى على أساس من الصراع بين الشرف والولاء الواجب للملك ، باعتباره يملك العظمة الملكية، وهذه ترجع إلى أصول إلهية . يلعب دور البطولة فيه جارثيا صاحب الكاستانيار ، الفلاح الثرى الذى يخفى أصوله النبيلة ، والبطل المضاد ليس هو الملك، وإنما من أصحاب النفوذ من رجال البلاط، دون ميندو ، والذى يتعامل معه جارثيا ديل كاستانيار على أنه الملك . من خلال وجهة النظر الداخلية للصراع المأساوى الذى يعيشه البطل ، نجد البطل المضاد الحقيقى هو الملك ، ولكن الأمر على عكس ذلك من خلال وجهة نظر المتفرج ، الذى يعرف جيدا بأن البطل

ليس هو الملك ، وهكذا يكتسب الصراع داخل الشخصية الرئيسية ، بالنسبة للمتفرج ، قيمة مثالية ، ولكنه ، بالمرة ، لا يملك بالنسبة له كل مغزى اجتماعي – سياسى جاء فى عمل لوبى دى بيجا المعنون : نجمة أشبيلية La Estrella de Sevilla، حتى لا نذكر أكثر من مثال ، إذن ، فهناك فصل بين وجهة النظر التى يتبناها البطل والأخرى التى يتبناها المتفرج ، وذلك من جانب معين : إن الجمهور يعلم بأن الشخص الذى ارتكب الإهانة ، والذى يستخدم ، أو ينوى استغلال ، النفوذ ، ليس هو الملك، إن هذا الأخير ، بالنسبة للمتفرج ، لا يدخل فى دائرة الاتهام ، فى أية لحظة ، مثلما كان وضعه فى عمل لوبى دى بيجا . فى هذا الإطار استطاع لوبى أن يذهب إلى ما هو أبعد مما ذهب إليه روخاص، وعمله يأتى مشتملا على موقف التزامى يفوق ما نراه فى عمل روخاص ، فى عمل لوبى تمكن الجمهور من رؤية الملك وهو يمارس الظلم أمامه ، أما هنا ، فلا . إن ما يصلح بالنسبة للجمهور لا يصبح ، مع ذلك ، صالحا بالنسبة للبطل ، على مستوى البطولة نجد أصالة وقوة الصراع صالحة بنفس الدرجة فى جارثيا ديل كاستانيار أكثر من سانشو أورتيث دى لاس روئيلاس .

يقدم الفصل الأول موقفا مماثلا جدا لذلك الذى نراه فى القروى فى بيته El Viallano en su rincón للوبى دى بيجا ، وملامح فى تحديد هوية البيئة والشخصية القريبين من بيئة وشخصية بيريبانيث Peribánez، للوبى ، أو قمر الجبل La Luna de La Sierra، لبيليث دى جيبارا ، وما نراه هنا فقط ، هو اختباء رجل نبيل ، وليس شريفا ، تحت عباءة الفلاح . إن تحديد ملامح البيئة والزوجان جارثيا وبلانكا يأتى ثريا فى جانبيه الشعرى والطبيعى مثل مثيليهما فى العملين المذكورين . يأتى موضوع «التقىّ» العزيز على كتابنا الكلاسيكيين ، ليكتسب جمالا هائلا ، لا من الناحية الغنائية فقط ، وإنما الدرامية أيضا ، عند روخاص ثوريًا . يبدأ الصراع الحقيقى حين يقوم الملك ودون ميندو بزيارة سرّية لجارثيا ديل كاستانيار ، ولقد تلقى هذا الأخير تنبيها من كونت أورجاث ، والذى يخبره فيه بأنه بإمكانه التعرف على الملك من العصابة الحمراء التى يحملها معلقة على صدره ، ولكن حدث فى الطريق أن قام الملك بإعطاء العصابة الحمراء لدون ميندو ، وهكذا ، يظن جارثيا أن دون ميندو هو الملك ، يغرم دون ميندو ببلانكا ، والتى فى كياسة رائعة وكرامة ثابتة ترفض زحفه نحوها .

فى الفصل الثانى يعود دون ميندو إلى الكاستانيار كى يغرر ببلانكا ، منتهزا غيبة جارثيا الذى خرج إلى الجبل ليصطاد ، يأتى المشهد الذى تنتظر فيه بلانكا عودة

زوجها فى صورة جميلة جدا ، كما يحظى المشهد التالى بنفس الصورة الجمالية ، حيث تشهد جارثيا وبلانكا ، بعد أن عاد الزوج إلى منزله من رحلة صيده قبل موعده ، يصارح أحدهما الآخر بحبه فى أبيات شعرية تتمتع بقوة شعرية رائعة ، وعقب هذا المشهد الذى يجمع بين الحبيبين ، والغناء الرائع للحب بين الزوجين ، من أفضل ما اشتمل عليه مسرحنا ، يأتى مشهد اللقاء الذى يجمع بين جارثيا ودون ميندو ، الذى تسلق شرفة حجرة بلانكا، إنها «اللحظة المؤثرة الأولى» فى التراجيديا، التى تبدأ هنا ، بالنسبة لجارثيا ، يأتى الملك طامعا فى زوجته ، وشرفه يحتم عليه قتل من يلحق به الإهانة ، إلا أن ولاءه للملك ، يحول بينه وبين الانتقام لشرفه ، وهكذا نرى أن الحوار الذاتى للبطل يمسك بزمام الحدث المأساوى فى ترق منذ «اللحظة الأولى المؤثرة» وحتى «نقطة الذروة». إن بداية المونولوج – المونولوج المستخدم كنواة للصراع، على طريقة كالديرون – تضع الحدث المأساوى فى المستوى الماورائى :

متعب أنت ، أيها الدهر ،
من ثباتك لحظة !
أية دورة وحشية هذه
التى درتها فى هذا البحر ! أيا لها من عجلة
تغيرت فيها الرياح !
فى أى يوم هادىء
مهددة أمنى وأمانى بصواعقها !
تلقى السماء.

أما بقية الحوار ، حين رجع جارثيا إلى دخلية نفسه، فيعمل على تطوير الإشكالية بين شرف الزوج وواجب التابع . يأتى الحل الذى توصل إليه مجبرا بقتل بلانكا ، حتى مع علمه ببراءتها . نقاش وحل يصدران فى مدة زمنية وجيزة أشبه بالبرق ، فى النقاش نشهد حضور الحب الذى يعلنه الزوج، وشرف الفارس والولاء من جانب التابع. تتمتع اللغة بقوة درامية، ليس هناك من عيب فى المونولوج فى حد ذاته ، بل قبل ذلك على النقيض لابد لنا من أن نبرز أستاذيته باعتبارها منولوجًا دراميا ، ومع ذلك ، هناك تغيب لشىء هام ، هذا الشىء هو الذى يقف ضد بنية الحدث الدرامى نفسها : «الزمن» ، الإيقاع الضرورى للتراجيديا ، الزمن التراجيدى ، لقد تم إخفاء هذا

الزمن من قبل الكاتب ، وهكذا نرى قرار البطل يأتى فجأة ، ساحقا ، دونما إعداد، متناقضا تناقضا وحشيا مع المشهد السابق ، وفى تناقض وحشى مع عاطفة الحب عند البطل ، وحتى يمكن أن يترك أثره فينا علينا أن نقوم بقفزة ذهنيـة ، علينا أن نقبل قوانين الشرف ، والحال هكذا فإنه يدهشنا أكثر مما يثيرنا . إن حقيقة الصراع الإنسانية ، وعالمية الموقف المأساوى ، وقوته ومقدرته على تحديد وإبراز المواقف الحيوية الصالحة ، كلها أمور تتلاشى أمام خصوصية قوانين الشرف التى تحكم بناء هذا المشهد . هناك من سيقول لى تحديدا ، بأنه لا بد لنا من قبول ذلك الاصطلاح الحاصل لقوانين الشرف ، حتى يصبح فى إمكاننا أن نحكم – وأن نتأثر – على الموقف المأساوى الذى أبدعه الكاتب، وحتى إذا ما قبلنا هذا، وهو الأمر الذى يحمل فى طياته تحديدا لاستمتاع المتفرج ووضع نسبة معينة للقيمة المأساوية المطلقة لهذا المشهد ، الذى تنحصر تراجيديته فى زمن تاريخى محدد ، من الصعب استعادته فيما يتعلق بصلاحيته حتى مع قبولنا، كوجهة نظر وحيدة معمول بها، وجهة نظر متفرج القرن السابع عشر (الذى لا يعد زمن المتفرج الفرنسى أو الإنجليزى فى نفس العصر) ، سيظل الاعتراض الأولى قائما : إبعاد «الزمن» اللازم لتطوير الصراع المأساوى . إن قرار قتل الزوجة يأتى من نظام أيديولوجى لابنية درامية له . إن الموقف الذى تعيشه الشخصية ، الذى يعد منطقيا من خلال وجهة نظر النظام الأيديولوجى المستخدم من قبل الكاتب ، نراه غير منطقى كبنية درامية ، وذلك لعدم كفاية النسق الداخلى للشخصية .

إن الخطأ الذى وقع فيه الكاتب يكمن فى كونه أعطى أولوية لمرتبة ما هو «أيديولوجى» لا إلى درجة ما هو «درامى» ، مقللاً بذلك من شأن الواقع الإنسانى للشخصية والموقف . يبدو لنا جارثيا ديل كاستانيار ، فى هذه اللحظة المأساوية الحاسمة ، فى صورة إنسان آلى أكثر منه بطلا ، اللهم إلا إذا كان الكاتب يريد إبراز هذه الآلية باعتبارها محركا أساسيا للحدث المأساوى .

فى الفصل الثالث تقوم الزوجة برواية موضوع القتل الفاشل ضدها كزوجة بريئة على يد الزوج . تأتى عملية إحلال الحدث المحكى مكان الحدث المباشر مبررة بالقوة الدرامية الكبرى التى يكتسبها الحدث فى الوقت الذى تعيشه الضحية نفسها ، وتأتى ديناميكية وجمال أبيات الشعر الصادرة عن بلانكا لتجعلنا نعيش ، فى هذه المرة

حقا وبكمال درامى ، الموقف المأساوى للزوجين ، عبر الكلمات الصادرة عن بلانكا نقرأ بوضوح ما بداخلها حتى الأعماق ، هذا إلى جانب كل الرعب ، المغلف بالخوف ، والدهشة والحب والحنان ، وألم من يرويه ، الكائن فى المشهد المستدعى ، هنا نجد أن روخاص قد تمكن حقا من إبداع مشهد ذى مأساوية قوية وأصيلة ، والتى تبين لنا مقدار ما يتمتع به الكاتب من عبقرية تراجيدية ، وهو أمر يندر وجوده عنده .

يجد الحل أو فك عقدة النص للحدث المأساوى مكانه داخل القصر الملكى ، حتى اللحظة الأخيرة نرى جارثيا يعيش معتقدا بأن دون ميندو هو الملك ، الأمر الذى يفسح المجال لمشاهد يجرى فيها نزال فى نفس البطل بين الولاء والشرف ، وفى الوقت الذى يكتشف فيه الهوية الحقيقية لمن أهان شرفه ، يضربه بخنجره ، والحدث ، الذى أحكم الكاتب قياده على مدى هذا الفصل ، ينقطع بواسطة رواية طويلة من قبل جارثيا ديل كاستانيار ، والتى يطلع فيها الملك على أصله النبيل والخطوب التى حلت به فى حياته ، هذا إلى جانب ذكره للسبب الذى من أجله أخفى شخصيته . هذا التوقف للحدث يشكل عيبا آخر خطير فى البنية الدرامية ، إن المهمة التى تقوم بها المداخلة الطويلة لا تكمن فقط فى الاعتراف بالشخص المجهول المتضمنة له ، وإنما فى تفادى إنزال العقوبة بالملك ، إن الحاجة إلى كشف النقاب عن الذات تأتى مدفوعة بتوجيه اللوم للغائبين فى مداخلة الملك : «خذ ، أيها القروى» يقول لدون جارثيا حين يقتل الشريف دون ميندو ، والذى يرد عليه جارثيا قائلا :

لستُ من تعتقد ، يا ألفونصو ،

فلست قرويا .

ماذا كان سيحدث لو أن دون جارثيا كان ، فى الحقيقة ، قرويا ، مثل بيريبانيث لوبى دى بيجا ، أو أنطون بيليث دى جيبارا ؟ فى هذا الجانب ، وعن طريق استخدام «الحيلة El truco» كما يطلق عليها بالبوينا برات ، التى تنطوى على استبدال الملك بدون ميندو ، وحزة الشرف تحت ثوب الفلاح ، نجد أن روخاص قد ظهر لنا فى صورة كاتب تنقصه الشجاعة التى تحلى بها الكاتبان المذكوران . إن عمله الدرامى ، المثالى فى جانبه الاجتماعى - السياسى ، يخلو من البعد النقدى عند الكاتبين السابقين ، بالطبع فلن نقوم بالحكم عليه من خلال ما لم يُرد كتابته ، وإنما فقط من خلال ما كتب .

إن أخطاء البنية الدرامية التى أشرنا إليها تمنعنا من التأكيد على أن العمل «يمثل واحدة من القمم السامية فى المسرح الإسبانى كله» كما كتب سائينث دى روبلس ، وبالبوينابرات نفسه ، بعد أن أشار مرورا ، إلى زوج من «العيوب الخفيفة» و «الاصطلاح الاتفاقى للشرف»، يرى العمل على أنه «يمثل أحد الأعمال الجيدة فى مسرحنا» ، وهو ما يعنى أن كل الأعمال الدرامية الأولية فى المسرح الإسبانى قد اشتملت ، على الأقل ، على عيبين حفيفين أو أكثر . رويث موركونيدى ، الذى يرى هو الآخر فى هذا العمل الدرامى ، الذى قام بطبعه طبعة رائعة ، واحدا من الأعمال الرائعة الخالصة فى أدبنا يكتب عن «الملك لا مثيل له» بأنه «عمل يعكس بصورة فائقة الفكر الإسبانى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر»[٤٨] ، ومع قبولنا لهذا التأكيد باعتباره حقيقة مطلقة ، يصبح من الضرورى أن نأخذ فى الحسبان بأن ما لا يمكن تجاوزه عند الكاتب لابد أن يكون ، ليس فقط انعكاس «الفكر» ، وإنما الانعكاس الدرامى للحياة الإنسانية ، فى أى من أشكالها التاريخية .

إن هذا العمل ، الملك لا مثيل له ، يعد عملا دراميا ذا نوعية عالية ، يشتمل على مشاهد تقوم على أساس من القوة التراجيدية العالية أو الغنائية ، ولكنه ليس عملا من أمهات الأعمال التى حظى بها المسرح الإسبانى .

يؤكد سائنيث دى روبلس ، الذى اعتاد الحديث عن الأعمال القمة ، بأن العمل المعنون : قابيل كاتاونيا «هو القمة المأساوية للمسرح الإسبانى لتلك الفترة» إنها مأساة سطحية ، تأثيرية وغير كافية فى المستوى والعمق والشخوص المأساوية والبنية الدرامية على حد سواء ، وتحديدا يعتبر هذا العمل مثالا واضحا للعيوب التى تعترى الكتابات التراجيدية لروخاص ، من ناحية ، فإن هذه العيوب ترجع ، مثلما هو الحال بالنسبة لكل كتاب التراجيديا فى القرن السابع عشر ، إلى البحث عن التأثيرية والمثالية الأخلاقية ، المفروضة وغير المتولدة عن الحدث نفسه ، وفى التعميق غير الكافى للشخصيات ، التى تأتى تمثيلا لهياكل مجردة ، بسيطة للغاية ، لا لملامح أساسية للإنسان ومصيره ، والمتفردة فى مواقف محددة ، يُعبِّر فيها عن «تعايش الحياة فى مجملها»، وفقا لهذه العبارة الصائبة التى نطق بها لوكاكس Lukács ، وعلى جانب آخر، فإن هذه العيوب ترجع فى أصولها إلى عملية الإبداع الخاصة بالعمل الدرامى ، حيث يوجه الاهتمام الأكبر إلى الدسيسة من دون الحدث ، مما يجعل الأحداث أكثر حسماً ، بالنسبة لبناء التراجيدية ، من المواقف ، وهكذا ، فإن آلية هذه المآسى تتأصل فى

الخطوب - التى دائما ما تكون خارجية وعرضية - لا فى نفس الحدث أو الشخصيات. إن ما يحدث فى الدراما من الممكن ألا يحدث أو يحدث بصورة أخرى ، لأنه لا توجد علاقة حقيقية أو لازمة ، من الناحية الدرامية ، بين حقيقة الشخصيات وما يفعلونه .

ينجم الصراع فى قابيل كاتالونيا El Cain de Cataluna عن الحسد الذى يظهره بيرينجيل Berenguel تجاه أخيه رامون Ramón (هابيل) ولدا الكونت الحاكم لبرشلونة. بيرينجيل هو الابن الثانى أما رامون فهو الابن البكر . يأتى الحسد من الامتعاض الاجتماعى وسوء الأحوال الشخصية على حد سواء ، وكلما تطورت أحداث التراجيديا رأينا الشخصيات والصراع تدلنا على البساطة فى بنائها : بيرينجيل شرير من الدرجة الأولى ورامون الخيّر مجازا ، وهكذا ينحصر عمل بيرينجيل فى الأمور الشريرة ، أما رامون فلا يعرف شيئا سوى أن يكون خيّرا وطيبا . ينبىء مستقبل بيرنيجيل عن كونه أخا شريرا ، وابنا سيئا ، وزوجا شريرا أيضا ، تأتى الدسيسة الغرامية لتحتل مركز اهتمام الكاتب والمتفرج، المأساة التى سيلعب فيها دورا حاسما مُهرّجان، تشغل المنافسة بينهما نفس المكان والزمان اللذين يحتلهما ما بين الأخوين ، تنتهى منافسة المُهرّجين ودسائس الغرام بموت رامون على يد بيرينجيل ، وحين مات رامون يقدم بيرنجيل ، حين يُسأل عن أخيه ، إجابة ، فى صورة آلية ، أشبه بالإجابة الواردة فى التوراة على لسان قابيل، ولكن دون أن يصل قط إلى العظمة أو القوة المأساوية لقابيل. تتمثل نواة الحدث فى الفصل الأخير فى هذا السؤال : الأب الذى يصبح ، بالإضافة الى ذلك ، قاضيا ، هل يعاقب الابن القاتل أو يعفو عنه ؟ هنا ، يُقْدِم كونت برشلونة ، حائرا بين أن يكون أبا أو قاضيا ، على الرغم من عدم التعمق فى الحدث والصراع والعيش فيه بالطريقة الراديكالية للمأساة ، على قتل عصفورين بحجر واحد : يدينه بصفته قاضيا ، ووفقا لما يطلبه الشعب والعدالة ، ثم يعطى ابنه مفاتيح البرج الذى حبسه فيه ، حتى يتمكن من الهروب ، وبما أن المأساة لا بد أن تنتهى فى صورتها المثالية فقد أقدم أحد الحرّاس ، خطأً ، على قتل بيرينجيل فى الوقت الذى رآه فيه متسلقا سور الحديقة .

يتبقى لنا من روخاص كاتب المأساة مشاهد ومداخلات منفردة ، وخاصة ، نوايا، دون أن نعثر على تنفيذ صالح من الناحية الدرامية، وهو ما يهم داخل إطار الفن. إن روخاص يصبح ذلك الكاتب الذى يرسم الخطوط العريضة للإيماءة المأساوية ، دون أن

يصل بها إلى تمامها. لا يساورني شك في أنه «قد فهم عظمة أسلوب الشعر السامي المأساوي» ، ولكن كان ينقصه أن يبرهن لنا على ذلك بكتابته لمآسٍ حيّة ، الأمر الذي في النهاية ، يعد شيئا حاسما . أمنعه الموت من ذلك ؟ هذا ما لن نعرفه قط .

روخاص كاتب الكوميديا Rojs Cómico :

يبدو روخاص ، على النقيض مما سبق ، وباعتباره مبدعا لعوالم كوميدية ، كاتبا تخطى مجال الإشارات والنوايا الواعدة ، كي يدلف إلى عالم التنفيذات الرائعة . إن إحساسه بما هو فكاهي ، ومواهبه كمراقب دقيق للجوانب المضحكة في الواقع ، ومهارته في نسج الدسائس ، وقدرته على تصوير المواقف ، وثراء تحليلاته النفسية ، وامتلاك زمام الآلية المسرحية ، ولغته الدرامية المفعمة بالتورية و الخفة الحركية ، كلها أمور تجعل منه كاتبا كوميديا رائعا. من الممكن أن ينحصر الملمح الرئيسي لعبقريته الكوميدية في مقدرته القوية على التجريد الكوميدي الذي ، بانطلاقه من مواقف وأفراد من الواقع المحيط ، يصب في إبداع أنماط عالمية مثل تلك الأنماط ، محددين مثل أولئك الأفراد ، ومثال على ذلك نجد شخصيتيه دون لوكاس ودون لويس في : بين البلهاء يحلو اللعب Entre los bobos anda el juego ، «أول كوميديا «المهرج» معروفة» ، كما ذكر رويث موركونيدي . هاتان «الشخصيتان أو النمطان» هما ، وبصفة خاصة أولهما ، من أفضل ما أبدعه المسرح الإسباني الكوميدي ، وفيما بعد ستنتظم إليهما شخصية «الظريف El Lindo» دون دييجو ، للكاتب موريتو ، وكما لا غنى عنه في تحديد ملامح الشخصية ، فإن الملامح الخارجية لدون لوكاس الذي أبدعه روخاص تعد أساسية بالنسبة للشخصية ، وليست عرضية ، إن دون لوكاس دي ثيجارّال ، وفقا لما يدونه «المهرّج» كابيتيرا :

هو رجل نحيل ،
غير معتدل القدّ ، شاحب ،
قزم في قدّه ،
منبعجا في جسده ،
يداه ، مثل يد غيره من الرجال،
رجلاه ، طويلتان بعض الشيء ،
... ...

أحمر كما الهنود ، أصلع بعض الشيء ،

أخضر بنّيّ ، «حبتين»

عديم الهندام «ثلاث حبات»

وحقارته لا تحصى ...

دون لوكاس هذا ، الكاريكاتورى المضحك ، الماكر الساذج ، صاحب المصلحة والمفرط فى الغيرة ، المخدوع من بداية الكوميديا وحتى نهايتها ، سيعرف كيف يصبح فوق مستوى الحدث الجارى على صفحات الكوميديا ، حتى يتمكن من تحويل هزيمته إلى نصر ، إن كان قد هُزم كمحب وزوج مزعوم للجميلة إيسابيل ، فسوف ينجح باعتباره نمطا كوميديا ، متماثلا تماما مع نفسه .

فى هذه الكوميديا وغيرها ، مثلما فى : حيث لا إهانات ، فلا مجال للغيرة Donde no hay agravios no hay Celos، يتمكن روخاص من الجمع ، حتى يعطى عمقا لعالمه الكوميدى ، بين الملمح التأثيرى والملمح التهريجى ، ومثلما حدث مع دون لوكاس ، نجد أفضل الأبطال الكوميديين عند روخاص ينتقلون من النمط إلى الشخصية ، ومن هذه إلى ذاك ، فى تأرجح يمثل الأساس ، ليس فقط بالنسبة للفكاهة العميقة لدى الشخصية ، وإنما لنفس القوة التى يتمتع بها العالم الكوميدى الذى رسم الكاتب معالمه .

٢- موريتو ، أو نجاح التجريد الفكاهى :

Moreto el triunfo de la abstracción cómica

يعد موريتو ، من الناحية التأريخية ، آخر العظام من كتاب المسرح البارّوكى الإسبانى . هناك نادرة ، تذكر دائما من أجل البرهنة على تبعية موريتو بالنسبة للميراث المسرحى الذى تلقاه ، وبيان الوسائل البنائية التى استخدمها فى بناء العمل المسرحى ، تبدو لنا ذات دلالة كبيرة بما فيه الكفاية حتى نذكرها . خيرونيمو دى كانثير ، سكرتير الأكاديمية القشتالية ، الهيئة الأدبية التى كان ينتمى إليها موريتو ، كتب فى أهجية له :

« ... تصورت دون أجوستين موريتو جالسا ، يقلب أوراقه التى ، على ما يبدو لى ، أنها كانت أعمالا كوميدية قديمة ، لم يكن يتذكرها أحد ، وكان يقول بينه وبين نفسه : هذه لا تساوى شيئا . من هنا يمكن استخراج شيء ما ، هذه «المهزلة الصغيرة يمكن أن تكون ذات فائدة» تألمت أن رأيته فى رباطه ذاك حين كان الجميع حاملا سيفه فى يده ، ثم قلت له لماذا لم يذهب للقتال مع الآخرين ، فرد عليّ قائلا : «أنا أقاتل هنا أكثر من الآخرين ، لأننى هنا أعمل على نسف العدو» . حضرتك – رددتُ عليه – يبدو أنك تبحث عما يمكن أخذه من هذه الأعمال الكوميدية القديمة» . «هذا هو – أجابنى – ما يدفعنى إلى القول بأننى أعمل هنا على نسف العدو ، وعليك أن ترقب ذلك فى هذه المقطوعة :

تخيل أنى أصنع الألغام
فى الوقت الذى أتيتنى فيه شاكيا ،
ففى هذه الأعمال الكوميدية القديمة
عثرت على لغم هائل» .

إن مغزى هذه النادرة لا يكمن ، كما هو منهجى عند موريتو ، وأمر معتاد لدى بقية الكتاب المعاصرين له ، فى نهب كوميديا الآخرين ، بحثا عن مصادر إلهام ، مضامين ، مشاهد وشخصيات ، وإنما فى الموقف ، النقدى والنائى بدوره ، الذى يتبناه موريتو إزاء المسرح السابق ، مسرح لوبى وجيّن دى كاسترو وميرادى أميسكوا وتيرسو دى مولينا ... هذا المسرح السابق ، هذه الأعمال الكوميدية القديمة «التى لا يتذكرها أحد» قد تحولت بالنسبة لموريتو إلى مادة عمل ، مفيدة أو غير مفيدة ، مادة بعيدة وغريبة عن تلك التى يجب تحديثها ، بعد إعطائها شكلا ومعنى جديدين ، متوافقين مع الذوق الجديد . هذه النادرة تكشف النقاب ، ليس فقط عن قيمة الانتحال كوسيلة عمل ، وإنما عن الوعى النقدى للكاتب «الجديد» ، وقبول عملية التباعد التى تفصله عن الإنتاج السابق عليه .

كتب موريتو أنواعا مختلفة من «الكوميديا» تبدأ «بكوميديا القديسين» وتنتهى «بكوميديا الظريف» أو المهرج ، مرورا بكوميديا الدسيسة والعادات .

من أفضل أعماله : الظريف دون دييجو El linde don Diego : الصدود فى مواجهة الصدّ : El desdén con el desdén، ويمكن اعتبارها ، تحديدا ، بمثابة عملية أقدم فيهما موريتو على الوصول بعملية التحديث الشكلى للمادة المتلقاة إلى أعلى درجات الكمال ، ولا يتعلق الأمر ، ببساطة ، بإعادة صياغة ، وإنما بعملية بعث روح الحياة فيها من جديد بصورة راديكالية ، بإعادة خلق درامى أصيل ، إن موريتو لا ينقل صورة طبق الأصل ، لا يكرر ، كما فعل الكثيرون من المتخصصين فى إعادة سبك الأعمال الدرامية فى أواخر القرن السابع عشر وبدايات الثامن عشر ، وإنما يبدع ، يصنع مسرحا جديدا ، أصيلا ، كما فعل تيرينثيو Terenció، الذى قورن به ، مع المسرح الأرسطو فانيسى .

إن ما أبدعه موريتو فى هذين العملين من إنتاجه لا يكمن فى المضمون ، الذى كان موجودا من قبل واتخذه كنقطة انطلاق ، وإنما فى عالم درامى لا نظير له : عالم العمل (الظريف دون دييجو أو الصدود فى مواجهة الصدّ) الذى حدد هو نفسه معالمه ، وبناه فى وحدة درامية غير مسبوقة. لا العالم باعتباره عالمًا دراميا، ولا الشخصيات ، ولا المواقف فى : الصدود فى مواجهة الصدّ هى التى تمثل العالم ، والشخصيات ولا حتى المواقف الكامنة فى : معجزات الصدود Los milagros del desprecio وأميرة الانتقام La vengadora de las mujeres، للوبى دى بيجا ، وهما مصدرا الإلهام الذى ارتكز عليه موريتو فى أعماله ، كما أن ما اشتملت عليه كوميديا : الظريف دون دييجو من مثل تلك الأمور ليس هو ما احتوته كوميديا النرجسى: El narciso en su opinón، لجيّن دى كاسترو . ليس الأمر مجرد تجاوز للنموذج ، بالمعنى الذى تتضمنه العبارة المعروضة «سرقة يعقبها قتل»، التى تضفى الشرعية على الانتحال ، وإنما يتعلق بتغيير جوهرى ، بنفس المعنى الذى يهدف إلى إحالة مادة الواقع الوحشى الموجود على صفحات العمل الفنى ، مع الاحتفاظ بالخاصية التى تعنى أن هنا يصبح الواقع الوحشى عملا فنيا آخر .

ما هى الصفات التعريفية للعالم الكوميدى الذى أبدعه موريتو فى عمليه الكبيرين هذين ؟

أرى أنه بالإمكان عرضها بالصورة التالية :

١ – التجريد الفكهاهى للواقع المتفرد نوعيا فى شخصية أو فى نمط مسرحى ، هو بطل ومحرك الحدث .

٢ – كوميديا المواقف الدرامية لا تتأصل ، بداية ، فى الدسيسة ، وإنما فى «النمط» ، والذى تتبلور حوله راديكالية الدسيسة .

٣ – الدسيسة وشخصياتها تتواجد على صفحات العمل فقط من أجل إبراز «النمط» حيث تأتى مهمة الدسيسة شارحة أو لتسهيل شرح فرضيات ذلك «النمط» و مانحة إياه الفرص اللازمة لذلك .

٤ – المواقف التى تعمل على إبراز الحدث تكشف بجلاء نظاميّ القيم المتقابلين عند الكاتب .

٥ – الرابطة بين هذين النظامين يعهد بها إلى المهرّج ، الذى يكتسب أهمية أكبر كشخصية درامية، وعظمة أكبر كشخص درامى . باعتباره شخصية ، لأنه يفوق كونه «شخصية كوميدية» وأكثر من الشخصية المضادة للبطل ، وباعتباره شخصا فى الدراما لأنه يقوم بدوره بناء على مصائر الشخصيات الدرامية الأخرى ، نظرا لما يتمتع به من مواهب شخصية: الذكاء، الخبرة الحياتية، الشجاعة ومعرفة العواطف البشرية .

فى : الظريف دون دييجو El lindo don Diego يأتى الموقف الأوّلى معلوما للغاية. دونيا إينس ، التى تحب دون خوان ويحبها ، عليها أن تقبل الزواج من دون دييجو ، ابن عمها ، لأن هذا هو قرار الأب . لا تكمن أهمية هذا الموقف بالنسبة لبنية الكوميديا فى إظهار العلاقة السلطويّة بين الأب وطاعة الابن ، هذه العلاقة ، التى تمثل موضوعا مطروقا فى مسرح العصر الذهبى ، تعد فرصة لتقديم النمط : الظريف دون دييجو . ذلك التقديم ، الغير مباشر فى البداية ، على لسان المهرّج موسكيتو ، الذى يعمل على الإعداد وتهيئة الفرصة لدخول «الظريف» . إن دون دييجو ، كشخصية ، هو نتيجة التجريد الكوميدى لواقع اجتماعى ، الذى هو واقع «الظريف» (غندور القرن الثامن عشر)، والذى يكتسب كيانا فرديا نوعيا فيه ، دون دييجو ، كنمط عالمى صالح ، هو «الظريف» وكفرد ، هو ذلك يروى الكاتب قصته على أسماعنا . الدسيسة ، بأحداثها المختلفة التى تهدف إلى تفادى حفل زواج دون دييجو ودونيا إينس ، تُنسج وتُنقض بواسطة مواقف غايتها دون دييجو، كل موقف ، متخيل ، من خلال مستوى الدسيسة ، لمنع هذا الزواج ، يقوم بدوره ، من خلال مستوى البنية الدرامية ، من أجل تحريك أو تفعيل كل المميزات الموجودة ضمنيا فى النمط الكوميدى لدون دييجو . العالمان

المتواجهان فى الدراما هما ، من جانب ، المكون إشكاليا من الأب وابنته (السلطوية - والطاعة) ومن البنت ومحبوبها (الحب) ، ومن جانب آخر ، من دون دييجو ، الذى يتمتع بنرجسية مطلقة، لا تحكمه أية قاعدة من القواعد المنظمة للسلوك الاجتماعى للإنسان : لا الإحساس بالشرف ، ولا الكرامة الإنسانية الشخصية ، ولا الآداب تفت فى عضده ، وهكذا تصبح الإطاحة بدون دييجو مهمة يعهد بها إلى المهرّج الذى ، حين يقوم بدوره فى حرية تامة وبعيدا عن نظام القيم التى تحكم العالم الاجتماعى للبطل والبطلة ، يهزم «الظريف» بالطريقة الوحيدة الممكنة : مستغلا غرور دون دييجو . إن خداع المهرج يعمل ، فى تتابع للمشاهد المشتملة على الكوميديا العالية ، على تحديث المضامين النفسية للنمط الكوميدى الكائن بجلاء فى التقديم غير المباشر للفصل الأول .

فى الصدود فى مواجهة الصّد El desdén con el desdén يقوم موريتو بتحويل عجيب لأسطورة ديانا Diana، الإلهة التى ، ما إن حبست نفسها وسط غابة عفتها ، تبتعد عن الرجل ، الذى تحتقره وتصدّه ، تأتى ديانا موريتو متمثلة فى صورة ما نطلق عليه اليوم « الـ »، والتى، مدفوعة بحبها للدراسة وموقنة بوعيها لقيمة ما تتمتع به من ذكاء، تجد الأسباب التى تجعلها تزدرى الرجل وتقف فى طريق الحب ، وهنا ، نجد المحبين الذين يتطلعون إلى نيل حبها يتصرفون بطريقة مختلفة جذريا عن تلك المعتادة فى سلوك نمط البطل الكوميدى ، فبدلا من المنافسة والغيرة ، التحديّات والمواقف التأثيرية ، تسود العلاقات ذات الروح الرياضية الخالصة . تأتى عملية إخضاع المرأة الأبيّة فى صورة «اللعبة الحرّة» ، وهزيمة ديانا فى النهاية كنمط درامى ما هى إلا إنتصار لها كامرأة ، هكذا ينتهى الأمر بالأنوثة إلى كسر القناع الكوميدى للنمط . يدور العمل المسراحى حول هذا الصراع، الذى يبنى الشخصية ، بين الأنوثة والثقافة . على مدى العمل نجد تطويرا ، بدياليكيتية درامية رقيقة ، لشىء أشبه بنظرية الحب ينبض فيها ، فى الكلمة ، والإشارة والحركة ، مناخ رقيق ينتمى إلى صالونات القرن الثامن عشر . أمكنة الحدث - الحديقة ، الصالون ، المكتب - تأتى أقرب إلى الإتقان المنظم للمكان المسرحىّ لأسلوب الروكوكو الزخرفى منه إلى اللانظام المتوافر فى المكان المسرحى الباروّكى .

هناك أمور حاسمة يعج بها العالم الكوميدى لموريتو مثل التحليل الباطنى الدقيق ، تجريد الواقع والبنية المحكمة للهيكل الدرامى ، والتى تعد أكثر أهمية وحسما من قوة وثراء وحيوية الحدث والشخوص .

٦ - الأعمال اللاهوتية El auto Sacramental :

تقديم Introducción :

دائما ما يعد نوعا من المغامرة الخطرة ، وأخيرا ، عملا جزئيا ، لعدم تمامه ، أن نقوم بتعريف الجنس الأدبى ، وقد أعطيت تعريفات عديدة للأعمال اللاهوتية تهدف إلى الإحاطة بجوهرها أو إبراز أحد جوانبها أو خصائصها الأساسية . ها هو بروث وارد روير ، فى كتابه : مقدمة للمسرح الدينى فى العصر الذهبى[٤٩] ، الكتاب العمدة فى مجال تاريخ تطور العمل اللاهوتى منذ بداياته وحتى عام ١٦٤٨ ، يجمع العديد من هذه التعريفات ، أحدها هو ذلك التعريف المشهور والمعروف الذى جاء على لسان لوبى دى بيجا :

وما هو العمل اللاهوتى ؟
- كوميديا
على شرف ومجد الخبز ،
تحتفل بها احتفالا ورعا
هذه المدينة المتوجة ،
وذلك بغرض
التشويش على الإلحاد
وتمجيد ديننا الحنيف ،
كلها ذات قصص دينية ربانية.

وهذا هو كالديرون ، من جانبه ، فى أفضل ما عرّف به العمل اللاهوتى ، يكتب :

خطب دينية
صيغت فى أشعار ، وقضايا
ممثلة ، من قضايا اللاهوت المقدس ،
والتى لا تقوى ذاكرتى على
شرحها أو حتى فهمها ،
وإنها لتضفى بهجة وسرورا
فى الاحتفال بهذا اليوم.

وكما كتب وارد روبر Wardroper: «فى تعريفات لوبى وكالديرون تنعزل وتوصف الملامح الأساسية للجنس الأدبى ، وما فعل النقاد اللاحقون سوى أنهم أضافوا بعض التفاصيل».

بالبوينابرات الذى يبرز ، إلى جانب أليكساندرى باركير ، كأهم شخصية ناقدة بين نقاد ومؤرخى العمل اللاهوتى ، وخاصة أعمال كالديرون ، كتب عام ١٩٢٤ تعريفا بلغ مكانة بارزة وهو : «العمل اللاهوتى عبارة عن عمل من فصل رمزى يشير إلى سر من أسرار القربان المقدس».

باركير، فى كتابه: الدراما الرمزية عند كالدريرون The allegorical Drama of Calderón(٥٠) ، ملحًا على التفريق الكالديرونى بين «الموضوع» Asunto، «والمضمون» El Contenido للعمل اللاهوتى ، كتب ، دون أن يقدم تعريفا :

«إن موضوع كل عمل هو... القربان المقدس Eucarestia، ولكن المضمون يمكن أن يتنوع من عمل إلى آخر : يمكن أن يكون «قصة دينية» – تاريخية ، أسطورية أو خيالية – حسب ما تلقيه من ضوء على أى وجه من أوجه الموضوع»(٥١) .

لنقم هنا بعمل تنظيم وترتيب مكثف ، متّبعين النقاد الذين ذكرناهم آنفا ، لبعض العناصر الأساسية للعمل اللاهوتى باعتباره جنسا دراميا وظاهرة مسرحية إسبانية خالصة .

– مناخ الاحتفالية Marco Festival :

كان تمثيل العمل اللاهوتى يشكل جزءًا من الاحتفالية الخاصة بعيد الجسد عند المسيحيين Corpus Christi ، والذى تخطى إطار العادة المحلية ليدخل إلى الآخر العالمى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر بتصريح علنىّ من البابا أوربانو الرابع . كان الموكب الدينى يمثل «المركز الحيوى فى يوم الاحتفالية» وفقا لما يذكره وادروبر ، والتى كانت تجرى فى أبهة عالية ، وكان يمثل فيها اهتماما استثنائيا ، بماله من علاقة مع الدراما ، وماله من رمزية . كان عيد الجسد عند المسيحيين ، بدوره ، «احتفالية مهيبة وسعيدة» . (انظر نفس المرجع السابق) «فى المواكب الدينية، إذن ،

يختلط الاحترام الدينى المقدس لمعجزة التحول بتعبيرات الفرح نظرا لنعمة الخلاص الأبدى الذى يفيض به الرب على البشر عبر القربان المقدس ، الذى يعد بمثابة العنصر الأساسى فى هذا الموكب الدينى ، هاتان العاطفتان من الصعب جدا تمازجهما واختلاطهما ، فيظلان ، فى الناحية العملية ، مفصولين، ويطبعان فى الموكب الدينى ذلك التناقض العصر أوسطى بين ما هو ساخر وما هو جاد ومهيب . بعد أن يقوم المتفرجون بالركوع خشوعا ، حين يمر موكب القربان أمام أعينهم ، فى أيام الأعمال اللاهوتية ، نجدهم ينخرطون فى الضحك واللهو الفكهاهى بمجرد رؤيتهم (الشخصية الهزلية التى أتت فى صورة «نصف ثعبان والنصف الآخر لجسد امرأة» والتى عرفت باسم «لاتراسكا» Trasca، وفقا لما يذكره كينيونس دى بينابينتى) ... وفقا لما يذكره أصحاب الرأى ، فإن ذلك الأمر كان ينطوى على معنى رمزى ، حتى لا نقول معنى دينيا (لاهوتيا) ، «كان بمثابة العلامة المرئية للامرئى» (نفس المرجع) . فى هذا المناخ الاحتفالى ، حيث يصهر الأمر الدينى والدنيوى فى بوتقة واحدة فى تكافل غريب وتصويرى ، جاء تمثيل الأعمال اللاهوتية .

- التمثيل La representación :

إذا ما كانت الأعمال اللاهوتية تُمثَّل فى البداية داخل المعابد أو أمام رواق الكنيسة ، ففى القرن السابع عشر عادة ما كانت تمثل فى الميدان العام باستخدام العربات ، بصورة كاملة ومعقدة فى كل مرة ، التى كانت تُقِّل الديكورات ، والممثلين والملابس إلى مكان (أو أمكنة) خشبة المسرح ، التى بلغ طولها ما يقرب من ثلاثة وعشرين مترا ، فى الوقت الذى كانت العربات موصولة بها. وفقا لما يذكره وارد روبر ، الذى نقتفى أقواله ، «كانت العاصمة تمتلك اثنين من هذه العربات الكبيرة فى النصف الأول من القرن السابع عشر ، أما فى النصف الثانى فقد بلغ عدد ما تملكه أربع عربات».. «كانت العربات ملكا للبلدية» ، «وفى بعض الأحيان كانت هياكلها معقدة» ، وخاصة فى عهد كالديرون ، والذى كان يُضَمِّن أعماله إشارات مسرحية يبدو لنا اليوم تنفيذها التقنى أمرا فى غاية الصعوبة والتعقيد .

وصل ملبس الشخصيات حداً من الترف والأبهة لم يكن مألوفا من قبل ، حيث جرت العادة الموروثة بالنسبة لتقاليد عيد القربان Corpus «على أن يرتدى الممثلون دائما ملابس جديدة وباهظة الثمن» ، تتناسب مع الدراما الدينية التى يمثلونها . وفى مطلع القرن السابع عشر جرت العادة على أن يقوم مدير الشركة التى وقع عليها الاختيار لعرض الأعمال اللاهوتية بدفع حسابات حائكة الملابس وتغيير الملابس فى كل عام ، وهكذا أصبحت النفقات المخصصة للملابس غالية جدا ، وهذا ، مع ذلك ، أعطى للعرض المسرحى ثراءً ديكوريا نبيلا وقمية عالية من الناحية الجمالية تجعل المتفرج يفوز بمتعة بصرية مكثفة .

كانت عمليات العرض خاضعة لعملية تنظيمية صارمة أجبرت المحليات على فرض نظام معجز يضمن للعرض تطوره وفقا للقواعد الموضوعة .

إذا ما كان «مقبولا ، فى قشتالة ، أن يكون الممثلون الأوائل للأعمال اللاهوتية من بين الأساقفة» فمنذ بدايات النصف الثانى من القرن السادس عشر كان هناك الممثلون المحترفون ، الذين بتفوقهم على الممثلين الهواة ، سرعان ما اعتُبروا أساسيين لا يمكن الاستغناء عنهم ، «وربما كان ذلك - ما زلت أذكر كلام وارد روبر - راجعا إلى دور الفعّال فى الأعمال اللاهوتية الأمر الذى جعل الممثلين الإسبان يتمتعون دائما بشهرة طيبة بين السلطات الكنسيّة»، ويشرح سبب عدم ملاحقتهم ، «مثلما حدث فى بلاد أوروبية أخرى، نظراً للطريقة التى يتكسبون بها حياتهم» ، وأنه سمح فى إسبانيا للسيدات «بالظهور على خشبة المسرح»، رغم أن هناك أصواتًا قد علت ناقدة قيام بعد الممثلين من الذين لا يحيون حياة أخلاقية طيبة بتمثيل الأدوار الدينية فى تلك الأعمال اللاهوتية، ومع هذا، فهناك وثائق تؤكد التحول الصارخ لبعض الممثلات اللاتى خرجن من ساحة المسرح، بتأثير الدور الدينى الذى مثّلنه، إلى ساحة الدير، وقد كان أكثر هذه الحالات صدى، وتمت معالجته دراميًا من قبل العديد من الكتاب، هو ما تعرضت له الممثلة فرانشيسكا بالتاسارا Francisca Baltasara .

هناك مشكلة لفتت انتباه العديد من الباحثين تكمن فى الحضور الهائل للجماهير، دون تمييز طبقى أو تربوى، لعروض الأعمال اللاهوتية، ولكون هذه الأعمال اللاهوتية معقدة التركيب من الناحية الفكرية والتى كانت تتطلب معارف لاهوتية ليست شائعة فى الشعب المتفرج الذى كان شعبًا ولم يكن جمهوراً متخصصاً - يصبح من المدهش أن نرى مثل هذا الحماس والحضور الحاشد للعرض الدينى- الدرامى ، ولقد رأينا حين

دراستنا لسانشيث باداخوث كيف كان الكاتب الدرامى يصوغ فكر جمهوره تربويًا حتى يتمكن من المشاهدة السليمة للعرض ، ولكن الفارس الدينى للكاتب الإكستريمادورى كان يتمتع ببساطة عالية فى مضمونه بالمقارنة مع الأعمال التى أبدعها كالديرون، على سبيل المثال.. «إن نظرية الشعب اللاهوتى – كتب وارد روبر – هى الوحيدة التى تتواءم مع الأحداث التاريخية».

ولكننا نعتقد بأنه لا يجب أن ننسى أهمية خبرة هذا الجمهور الذى شهد الاحتفاليات الباروكية، والتى جرت العادة على استخدام الرمزية فيها وبصفة عامة تلك التى يغلفها تعقيد كبير، بما فى ذلك المسائل الزخرفية الخالصة، فى التكيف مع اللغة الرمزية المرئية فى الشعارات الرمزية والزخرفة، كما لا يجب أن ننسى السحر الذى تمثل للحواس والخيال فى العرض المسرحى (الزخرفة فى عملية الإخراج المسرحى، الملبس، الموسيقى، الميكنة المسرحية) والفتنة الإيقاعية للشعر والإنشاد، هذا إلى جانب حب هذا الجمهور للأمور التأثيرية (ظهور واختفاء الشخصيات الإلهية والشيطانية) والمعجزات، وإذا ما أخذنا فى الاعتبار، بالإضافة إلى ذلك، أن تمثيل الأعمال اللاهوتية كان مدرجًا فى إطار احتفالى لعب فيه الجمهور دورًا فاعلاً، مأخوذًا بالروح الراديكالية للاحتفالية، بالمعنى الأكثر إطلاقًا لهذه، فإن نظرية «الشعب اللاهوتى» لا تشكل سوى جزء مما يمكن أن نطلق عليه نظرية «الاحتفالية الإجمالية» التى تحرك فى المتفرج، جماعة وأفرادًا ، مجمل استعداداته لعملية العرض، الذى هو تسلية وثقافة فى نفس الوقت، وهيبة دينية وخيال مسرحى، فى هذا الجانب – الخلط بين ما هو دينى وما هو احتفالى – يمكن أن نعقد صلة نفسانية بين الجمهور الإسبانى الذى شهد الأعمال اللاهوتية وجمهور المسرح اليونانى.

المعنى الرمزى (المجازى) El Sentido alegórico :

لقد أبرز بالبوينا برات، فى تعريفه للعمل اللاهوتى، الأهمية الرمزية باعتبارها عنصرًا محددًا لهوية مثل هذا النوع من الأعمال، وكما أوضح كل من باركير وواردروبر فإن الرمز، عمليًا ونظريًا، هو الشرط اللازم للتوصيل الدرامى للمادة الدينية، التى تعد أساسًا فى بنية مضمون العمل اللاهوتى، وحتى يصبح بمقدور الكاتب توصيل المضامين

اللاهوتية للعمل الدينى إلى الجمهور، وأكثر من ذلك، وحتى يتمكن من أن يحيل إلى مرتبة درامية، إلى دراما، تلك اللاهوتية الدينية الكنسية، التى تعد نواة وأصل كل لاهوت كاثوليكى، فليس هناك من وسيلة أمامه لمثل هذا التحول سوى وسيلة التقنية الرمزية، وكما كتب واردروبر يقول: «إن أية معالجة أدبية للأسرار الكنسية.. تعمد إلى استخدام نفس لغة اللاهوت الكنسى: لغة الإشارات، أى الرمز» ، ثم يضيف بعد ذلك: «منذ اللحظة التى يقرر فيها الكاتب عملية الإبداع لعمل يتعلق بالجانب الدينى، يتولد فى خياله أشخاص رمزيون» ها هو، بدوره، ما كتبه باركير: «إن عقيدة الخلاص تحوى أفكاراً عديدة: فقدان الإنسان للفضل الإلهى، خضوعه للخطيئة، استحالة أن ينال فضل ربه بمجهوده الفردى، عدم صلاحية الدين اليهودى والديانات السابقة على المسيحية لتكون وسيلة للخلاص، التجسيد، التضحية الاسترضائية من قبل المسيح، وبالتالى، حتى يمكن القيام بمعالجة درامية للأمور العقائدية، الإنسانية، الفضل الإلهى، الشيطان، الخطيئة، اليهودية، الوثنية، والرب ذاته - لابد لها من أن تتحول إلى شخصيات درامية»، أى ، يقول وارد روبر، «إن البنية الرمزية للعمل اللاهوتى تتواءم تماماً مع طبيعة عالم الأسرار الكنسية».

ومن جانب آخر، فإن عملية تحويل العالم الكنسى باستخدام الرموز تحوى فى طياتها ، كانعكاس ضرورى، الصورة الدنيوية الملائمة للعمل اللاهوتى، والذى يدور «تاريخه» الدرامى خارج كل إطار زمنى تاريخى. «إن مؤلفى الأعمال اللاهوتية (واردروبر) كانوا على وعى تام باستقلالية الزمن التاريخى، الذى يميز السر الكنسى حين أخرجوا من أعمالهم كل الاصطلاحات التاريخية، الأمر الذى يجهله نقاد الكلاسيكية الجديدة حينما يسخرون من أخطاء التسلسل التاريخى للجنس اللاهوتى»، والذى يلزم أن نضيف إليه أن هؤلاء النقاد الكلاسيكيين الجدد - وعلى رأسهم موراتين Moratin - قد جهلوا ، بإحساس مزيف وغير ملائم لما هو واقعى، الرمزية الشعرية للعمل اللاهوتى التى أنشأت واقعية رمزية من أخلص النوعية الشعرية.

ولقد أشار باركير أيضًا إلى رموز عديدة فى العمل اللاهوتى الكالديرونى: «الرمزية التصويرية El Simbolismo Pictórico» ، «الاستخدام الرمزى للزخرفة المسرحية»، «الرمزية التعبيرية عن طريق تجميع وتحركات الشخصيات».

نظرية مارسيل باتايلون Le tesis de Marcel Bataillon :

هاجم العلامة الفرنسى المشتغل بالدراسات الإسبانية، فى مقال جدير بالذكر(٥٢)، النظرية المطروحة حتى الآن من أن الأعمال اللاهوتية قد ولدت كسلاح فى مواجهة حركة الإصلاح من أجل الكفاح ضد الإلحاد البروتستانتى، فى هذا المقال برهن، للأبد، على أن العمل اللاهوتى الخاص بالأسرار الكنسية لم يأت كضرورة لمناهضة البروتستانتية، وإنما كثمرة مباشرة وآنية لحركة الإصلاح الإسبانية الكاثوليكية وما قبلها، وفى نفس الوقت، أشار إلى أهمية العمل اللاهوتى فى عملية تطوير المسرح الدنيوى ، وفى نهاية مقاله كتب هذه الكلمات التى أرى ضرورة ذكرها هنا نظراً لأهميتها :

> لن يكون هناك تاريخ حقيقى للأعمال اللاهوتية طالما أن الحكم على تفريعات المسرح الدينى الإسبانى يتم من خلال وجهة نظر شكلية محضة، أو أن نسعد بأن نضع فى معسكر واحد الشعور الدينى للشعب الإسبانى وكتابه، أى أن الأمر عبارة عن سياسة عروض يصبح من الضرورى إظهارها فى جانب عملى، فى الحالة الخاصة بعيد القربان، بالحفاظ على التوازن بين العطش الشعبى للتسلية وبين المتطلبات القاسية للروح الإصلاحية. إن المطالب بإصدار الأحكام هنا هو كل تنظيم اقتصادى للمسرح، ليس فقط حول الأهمية التى كان يحظى بها العمل اللاهوتى، وإنما أيضًا حول الازدهار المعجز للمسرح الدنيوى، وقد جاء كل واحد من هذين التطورين على نفس مستوى الآخر. لم يكن لذلك قرين فى أوروبا آنذاك.. إن العمل اللاهوتى(...) هو أحد محورى تاريخ هذا المسرح المزدوج الدنيوى الدينى.

٢ - العمل اللاهوتى عند لوبى ومجموعته من الكتاب :

El auto sacramental en Lope y su ciclo de dramaturgos

قبل أن يصل العمل اللاهوتى إلى يد لوبى دى بيجا، قطع مشواراً طويلاً تطويرياً بدأت تتشكل على مختلف مراحله الملامح المميزة لذلك العمل باعتباره عملاً خاصاً بالأسرار الكنسية، وفقد خصائص درامية ومضمونية عارضة بالنسبة له ، واكتسب ثم طوّر خصائص أخرى مميزة له. وارد روبر، المرشد الذى لا غنى عنه فى كل مهمة كتابية عند منهجية هذا التطور، يذكر لهذا العمل اللاهوتى أصولاً فى العروض الرعوية التى قدمها خوان ديل إنثينا ولوكاس فيرنانديث، دارسا بعد ذلك أثاره عند دييجو سانشيث دى باواخوث، وفى الأعمال الدرامية الخاصة بالأسرار الكنسية المجهولة المؤلف فى النصف الثانى من القرن السادس عشر وفى أعمال خوان دى تيمونيدا، لينتقل بعد ذلك إلى متابعة تاريخ هذا النوع من الأعمال عند لوبى ومجموعة الكتاب التى سارت على نهجه ثم عند بالديبيلسو Valdivielso، إلى أن وصل إلى اللحظة التى بدأ فيها كالديرون بأعماله مرحلة الكمال، التى كانت تعج بالأعمال الجيدة والعمدة فى هذا المجال الدينى الكنسىّ .

ها هى النتائج التى توصل إليها واردروبر، والتى لا نضعها بين علامات تنصيص، منبهين منذ الآن أننا نتبع ما قاله حرفياً.

جاءت النبتة الأولى للأعمال اللاهوتية على صفحات نوع خاص من عمل رعوى عن ميلاد المسيح يرجع إلى أوائل القرن السادس عشر، والذى أضيفت إليه تعديلات من أجل إنجاز أغراض قربانية محددة، فيها تظهر محددة بذور العمل اللاهوتى: الصبغة الدنيوية، الأنماط المعولة، العمل الماورائى، الوفاء بالنبوءات، الانعكاسات الدينية.

إن أول عمل يتحدث عن عيد القربان ويمكن العثور فيه عن موضوعات خاصة بهذه الاحتفالية، والصورة الاستعارية والنقاش العقائدى، هو العمل المجهول المؤلف والمعنون: الفارْس اللاهوتى Farsa Sacramental (١٥٢١)، الذى، وإن كان يبعد كثيراً عن كونه عملاً لاهوتياً، يمثل مرحلة هامة فى تطور الجنس القربانى المقدس.

نصل بعد ذلك إلى مرحلة ذات مغزى فى «مختارات شعرية مجموعة» "Recopilación en metro" لدييجو سانشيث دى باداخوث، الذى يجمع فى سلسلة من

الأعمال الفارسية المتعددة كل العناصر الأساسية التى نجدها فى الأعمال اللاهوتية اللاحقة. تقارن مهارته الرمزية ليس فقط خلق الشخصيات، وإنما أيضًا فى خلق المضامين، بمهارة الشعراء الكبار فى القرن التالى. رغم إمكانات دييجو سانشيث فمن الممكن ألا يكون قد كتب قط عملاً رمزيًا لعيد القربان المقدس Corpus فارس الكنيسة La farsa de la íglesia، إذا ما كانت حقًا مما كتب للقربان، فمن الممكن أن تكون إنجازًا لقريحته المتوارية ككاتب هاوٍ للأعمال اللاهوتية، ولكن بما أن العمل يخلو من الماورائية، فإنه لا يعد كافيًا لدفع الحركة فى اتجاه الصيغة اللاهوتية.

هناك مؤلفات بعنوان : مخطوط الأعمال القديمة Códice de autos viejos والتى تأتى، فى الغالب، فى درجة أدنى من كتابات سانشيث دى باداخوث، وقد سار كتابها المجهولون فى الاتجاه الذى حدده الإكستريمادورى: رمزية عمل القربان وتكثيف الجانب العقيدى، وهكذا فقد أصبح الجمع بين الرمزية وأعمال ميلاد المسيح أمرًا واقعًا.

أما فى قشتالة، فقد انتقل العمل اللاهوتى إلى أيدى كتاب عظام من مؤلفى المسرح الدنيوى: لوبى، تيرسو، بيليث، ميرا، كل منهم يعمل على تطبيق قريحته الدرامية وخبرته كمؤلف مسرحى على القضايا الجديدة التى انبثقت عن الأعمال اللاهوتية، ومع ذلك، فقليل هم الكتاب الذين أبدوا ميلاً لكتابتها، وحتى لوبى دى بيجا، أفضلهم، فيعطى انطباعًا ما بالهدوء، فما تمكن دائمًا من قولبة قريحته فى الإطار الخاص والموضوعى لهذه الأعمال، ومع كل ذلك، فإن فترة الرشد بالنسبة للمسرح القربانى ترجع إلى تلك الفترة التى عاش فيها أولئك المحترفون. كانت المدن الرئيسية تتنافس فيما بينها من أجل الحصول على خدمات كبار الكتاب وأفضلهم، هذا إلى جانب خدمات أصحاب شركات التمثيل فى مدريد، حيث تحول ذلك إلى حدث قومى، منذ هذه اللحظة أصبح مصير العمل اللاهوتى مرتبطًا بمصير المسرح الدنيوى. كما الازدهار والقدرة الاقتصادية لأحدهما تابعين للآخر، كانت الموضات الأسلوبية والفنية متشابهة فى النوعين المسرحيين.

على الرغم من أن لوبى قد كتب عددًا كبيرًا من الأعمال اللاهوتية، التى فقد العديد منها، فما كانت هذه الأعمال هى التى تنبئ عن كتابات من أفضل ما أبدع. وكما كتب بالبوينابرات، "فإن العمل اللاهوتى، فى يد لوبى دى بيجا، على الرغم من أنه

يعنى مجهوداً كبيراً بالنسبة لمن سبقوه فى الثراء الشعرى، فلا نعثر على رابطة كافية بين أجزائه.. إن أعمال لوبى اللاهوتية عادة ما تتكون من مشاهد تخلو من البنية الدرامية الحميمة، والتى لا تتآخى فيها الرمزية مع الإلهام الشعرى والمعنى الإنسانى للشخصيات، وفيها تفرض الأحاسيس نفسها على الأفكار.. «إن هذا النوع من الأعمال التى كتبها لوبى يتمتع بأهمية الجمال الشعرى الغنائى لبعض المشاهد، على وجه الخصوص، أو القوة الدرامية لبعض الأجزاء، وكذلك، من ناحية المستوى الشعرى للغة. ولكنه قد فشل فى العديد من هذه الأعمال بسبب الاستخدام غير السليم للتقنية الرمزية، وكما يلاحظ واردروبر، «فإن لوبى يعمد إلى الاستخدام السليم للرمزية حين يعثر عليها جاهزة، سواء أكان فى الإبداعات الخاصة بالمسيح، أم كان ذلك فى الرمزية المتوافرة للشعر العبرانى، أو فى الاقتباس المباشر للموضوعات الشعبية.. وفى مرات نادرة كان يغامر بالصعود إلى مناطق رمزية بعيدة من المصادر المفضلة، وحين يفعل ذلك.. تصدر عنه رمزية غريبة وغير مقبولة». أفضل أعماله، وخاصة لما يتضمنه من شعرية غنائية رقيقة ورمزية بسيطة، هو بناء على إجماع عام من جانب النقاد «الحصاد La siega».

من بين الأعمال اللاهوتية الخمسة التى تُنسب إلى تيرسو دى مولينا، لا نجد سوى اثنين جديرين، وفقًا لرأى واردروبر، بأن نطلق عليهما مسمى الأعمال اللاهوتية: النحّال الربانى El colmenero divino الأخوة المتشابهون Los hermanos parecidos لا نجد واحداً من هذين العملين يمثل عمدة فى إطار هذا الجــنس الدينى. إن تيرسو «لم يتقدم فى كتابة العمل اللاهوتى لعدم فهمه له، ولخلطه بالكوميديا الإلهية. ليس الإنسان هو المركز الرئيسى لهذا الجنس الأدبى الدينى، وإنما إنسان بعينــه، قديس أم خطّاء، والفارق الوحيد بين أعمال تيرسو القربانية وأعمال من سبقه من الكتاب يكمن فى قريحته الدرامية المتمثلة فى البنية المدمجة، واللغة الغامضة الحافلة بالمعانى والضمير الاجتماعى، إن الروح الجمالية التى تتمتع بها بعض أجزاء من عمله «النحّال الربانى»، والتى أبرزها بالبوينا برات، من بين أجزاء أخرى عديدة، ترجع إلى تيرسو الشاعر الدرامى الكبير لا إلى مؤلف الأعمال اللاهوتية.

يرى بالبوينابرات أن «العمل اللاهوتى عند ميرادى أميسكوا، هو نفسه، بصفة عامة، ما كان سائداً فى فترة لوبى، أتت حبكته بسيطة، لا يوجد تداخل مطلق للرمز مع

مـا يقـدم من عرض ولا يـعـود تـطور الحدث إلى عظمـة الأفكار». فى أعـمـاله اللاهوتيـة يمكن العـثور على نفس العـيوب التى تتناثر على صـفـحـات أعـمـاله الكومـيـدية، غـيـاب الوحدة، والإكثار من الحكايات العرضية. وبالمقارنة بينه وبين معاصريه يرى بالبوينا فى كتابات ميرا Mira «أمـانا لاهوتيـا عاليـا، رغبـة شديدة فى الجمع بين الرمزية والتـاريخ، وحـتى اسـتـخـدام بعض التـشـخـيـصـات التى كان لابد من وجودهـا فـى العمـل الدينى النمط»، لا يـتـجـاوز دوره فى تـاريخ الجنس اللاهوتـى عن كـونـه رائد العـمـل اللاهـوتى الكالديرونى، وكمـا يذكـر واردروبر «فـإن الكاتب يعد بمثـابة مـعـبر ممتـد بين الكاتبين الدراميين الكبيرين في العصر الذهبي.. إنه كاتب مهم باعتباره رائدًا، لا مبدعًا».

أمـا المؤلف الأهـم فـى مـجـال كـتـابة الأعـمـال اللاهوتيـة فـى الفـتـرة السـابقـة على كالديرون دى لاباركا فهو خوسيف دى بالديبيلسـو Josef de Valdivielso، والذى أبرز أهميته واردروبر، حين أقدم، فى الفصل التاسع عشر من كتابه، الذى ذكرناه بإسـهاب فى الصفحات السابقة، على التحليل الرائع لأعمال هذا القسيس الطليطلى.

وقد نشرت أعماله اللاهوتية الاثنا عشر، واثنان من الكوميديا الإلهية فى طليطلة عام ١٦٢٢، قـبل عشـر سنوات من كتابة كـالديرون لأول عمل لاهـوتى له. بالديبيلسـو، الذى كـان صـديقًا حـمـيمًـا للوبـى وثيربانتس، وكـتب أعمـالاً دينيـة فـحسب، سـواء فى مسرحه أو فى شعره، كان يتمتع بشـهرة كبيرة فى زمانه ككاتب للأعمال اللاهوتية.

بالنسبة لواردروبر، «يمكن أن تضع مسرح بالديبيلسو – فى رأى واردروبر – وإن كان ذلك فى جوانب معينة مثل: استخدام الشعر والألعاب والرقصات التقليدية، وتحويل العناصـر الدنيـوية إلى أخـرى دينيـة، والجـمـال الشـعـرى الغنائى، فى نفس المسـتـوى الخاص بمسرح لوبى، ومهارته ومقدرته كشاعر، وككاتب درامى وكمبشر إنجيلىّ، تأتى فى مكانة أعلى مما كـان يتـمـتـع به لوبى دى بيـجـا مـؤلف الأعـمـال اللاهوتيـة ، بحـيث أصبح بمقدوره عمل مـا لم يتمكن لوبى من القيام به: تطوير واحدة من الصيغ الكاملة بالنسبة للدراما القربانية».

ها هى بعض الملاحظات على الإنتـاج الخـاص ببـالديبـيلسـو والتى أبرزهـا وقـام بدراستها واردروبر:

١– إعادة تأصيل دلالة التعبيرات والخبرات الخاصة بالمؤلفات الدينية التى يعطيها نوعًا من التفسير العالمى. «إن عبارة أو موقفًا يتم استخدامها فى سياق نوعى معين من

التوراة يأخذ، فى يد بالديبيلسو، إلى سياق جديد، والذى عقبه لا تعود العبارة التى ذبلت من جراء التعود المفرط عليها كى تكتسب فقط دلالتها الأولية المفقودة، وإنما أيضاً دلالة جديدة تابعة للموقف الجديد التى نُقلت إليه».

٢- تشبع اللغة والإيقاعات التوراتية «التى تساهم فى إبراز الدلالة الشعرية للموضوع».

٣- دلالته على المسيح، الذى ليس هو المسيح العادل الذى تحدثت عنه أعمال القرن السادس عشر، وإنما رب الرحمة والحب الذى «يشبه أكثر أرباب الأناجيل، يشبه المسيح الذى يصفح دائماً ويأمر أتباعه بأن يفعلوا مثله.. فى بالديبيلسو، نلحظ أن المسيح لديه استعداد مسبق للعفو، وما يجب فعله فقط هو أن نطلب منه العفو». «بالديبيلسو كاتب متصوف، يعتمد على قاعدة درامية تنطلق من حياة الورع والتقوى أكثر من التأمل اللاهوتى».

٤- «الأسلوب الشعرى الذى لا يمكن تقليده» «إن واحداً من أكبر استحقاقاته يكمن فى أنه يعرف طريق الاعتماد على كل الموضات الشعرية فى زمانه وإتقانها جيداً».

٥- أستاذيته فى استخدام التقنية الرمزية. «إن الرمزية عند بالديبيلسو تأتى أكثر تعقيداً عن مثيلاتها عند معاصريه، إن كل موقف، وكل تفصيل، يمتلىء بالدلالة الروحية، ليس هناك من كلمة زائدة، يخرج من خياله كل اللعبة المسرحية الدينية، وأصالته تكمن فى تكثيف الرمزية، التى، ما إن تخلت عن كونها اصطلاحاً أدبياً، حتى تحولت إلى وسيلة اصطلاح فكرى وعاطفى».

٦- أستاذيته فى البناء الدرامى للفصل الواحد للعمل اللاهوتى، بمقتضى غريزة اقتصاد درامى قادرة، «أما الحدث فيعنى بالنسبة له عملية متواصلة تؤدى بالضرورة إلى أزمة نهائية يمكن حلها عن طريق القربان. يتميز الحدث بالوحدة «لا يقبل تفاصيل أو كلمات غريبة، يستثمر المواقف بصورة تامة دون خضوع لإغراءات تعددها غير الواجب والضرورى».

وحين نعقد مقارنة بين فن بالديبيلسو وفن كالديرون، كما فى رأى واردروير، نجد ما يلى : «أن الدراما القربانية تصل عند بالديبيلسو إلى قمة الكمال.. أما كالديرون فيصبح قادراً فقط على رفعة الجنس الأدبى مغيراً، إلى درجة معينة، فى مشاهده.

من هنا نرى أن الأعمال اللاهوتية عند هذين العلمين الكبيرين تمثل نوعين مختلفين من نفس الجنس» ليصل فى النهاية إلى قوله : «إذا ما كان كالديرون لاهوتى درامى، فإن بالديبيلسو متصوف درامى».

ونحن نرى، مع ذلك، بأن الفارق بين هذين الكاتبين لا يكمن فقط فى اختلاف الحل المقدم للمشكلة الجمالية للعمل اللاهوتى، وإنما فى اختلاف المستوى الرمزى، الأكثر عمقًا وأهمية راديكالية، شعرية ودرامية على حد سواء، عند كالديرون بصورة تتفوق على ما عند بالديبيلسو. يعترف واردروبر نفسه بأن كالديرون، قد أخرج شكلاً جديدًا ذا نوعية لا يمكن استيعابها فى زمان بالديبيلسو.

إنه مما لا شك فيه أن قراءة أعماله اللاهوتية، وخاصة أفضل أربعة أعمال كتبها وهى : «مستشفى المجانين El hospital de los locos، والابن الضال El hijo prodigo، والحاج El peregrino والصداقة فى خطر La amistad en peligro» تشكل خبرة مشوقة بالنسبة لقارىء مسرح القرن العشرين، وأسمح لنفسى أن أعهد بهذا القارئ إلى تجربة غريبة: قراءة عمل درامى تلو آخر، المارات - ساد Marat Sade - لبيتر ويس، ومستشفى المجانين لخوسيف دى بالديبيلسو.

٣ - كالديرون وكمال العمل اللاهوتى :

Calderón y la plentiud del auto sacramental

إن الأعمال اللاهوتية التى تنسب إلى كالديرون بكل تأكيد، وفقًا لما يذكره بالبوينابرات، تصل إلى ستين عملاً، لا يعرض فى زماننا منها، فى صورة متقطعة، سوى نصف دستة، هل يرجع هذا - مثلما كتب ساوفاج[٥٤] - إلى أن الجمهور المعاصر قد فقد الإحساس المسرحى بالعمل اللاهوتى؟ وهل يرجع ذلك أيضًا إلى التعقيد الفكرى وغموض التراكيب اللاهوتية الكالديرونية وما يتطلبانه من الجمهور المعاصر من بنية ذهنية لا يملكها الآن ومجهودًا ليس على استعداد بأن يبذله؟ أم أن ذلك يرجع إلى أن إخراج العمل اللاهوتى عن الإطار الاحتفالى الخاص به قد قلل من فعاليته وقيمته الدرامية؟ أم هل أصبحت تقنيته الرمزية صعبة وغريبة علينا؟ إن معنى قراءة أعمال كالديرون اليوم من قبل عدد قليل من القراء والذين يمثلون أرضية

المتخصصين، الذين يهمهم ويشوقهم العمق والثراء اللاهوتى، والشعرى والدرامى لهذا الجنس المسرحى. ومع ذلك، فإن مثل هذا الموقف يبدو لنا غير عادل كلية، حيث إن العمل اللاهوتى الكالديرونى ما زال يمثل مسرحًا حيًا متمتعًا بصلاحية درامية تامة، وخاصة فى زماننا، الذى يرحب أو يناقش مسرحًا - يسمى بمسرح اللامعقول، أو المسرح الوجودى أو مسرح الاحتجاج والتناقض الظاهرى - يعتمد فى بنيته الداخلية على عنصرين أساسيين هما الماورائية (الميتافيزيقا) والرمز، أيًا كانت لغته وتقنيته المسرحية.

لقد سُمى كالديرون، نظرًا لما كتبه من أعمال لاهوتية، بكاتب الفلسفة الكلامية، الكاتب اللاهوتى أو اللاهوتى الكاتب.. إلخ، فى الواقع، هو حقيق بهذه التسميات، ولكنه أيضًا يسمى كاتب الرمزية، فها هو بفاندل Pfandl كتب يقول: «إن الأعمال اللاهوتية هى الجنس الدرامى الوحيد المشتمل حقًا على الرمزية فى إطار الأدب العالمى».. كما أن بالبوينا قد أبرز هو الآخر أهمية فنه الرمزى، وساوفاج، بلغة أشبه بلغة زماننا، كتب عبارات جديرة بالذكر هنا: «إن الدعامة التى يقوم عليها المسرح الرمزى لكالديرون هى عبارة عن تفهم رمزى للقواعد العالمية وتسلسلها» ، «تأتى شخصيات العمل اللاهوتى فى صورة قوى، قوى تلعب أدوارًا تشجع مغامرة الإبداع الكبيرة والمؤلمة. ها هى الديالكتية قد تحولت إلى مسرح، والربط بين الأفكار قد تحول إلى عمل مسرحى» ، «إن العمل اللاهوتى يلتقط اللعبة المسرحية (مغامرة البشر) من مصدرها الكينونى، خارج التاريخ، فى عُريها اللافصلى.. إن كالديرون لا يرسم ولا يحكى، وإنما يضع على خشبة المسرح أوراق اللعبة الكبيرة».

يقوم كالديرون فى أعماله اللاهوتية بكشف كل الأقنعة- الأمر العرضى الطارىء- عن كل شخصياته حتى يكشف لنا حقيقة أبطال مسرحه الحقيقيين، المسرح الذى تلعب أدوار البطولة فيه ثلاث شخصيات هامة هى : الإنسان، والرب والشيطان، كل وأتباعه وما يقف فى طريقه من أبطال مناوئين، وكورسه وما يناقضه، ممثلة على خشبة مسرح الحياة المغامرة الداخلية والمغامرة الكوميدية للوضع الإنسانى من خلال وجهة نظر مسيحية راديكالية، فى هذا العالم الدرامى الرمزى يكشف النقاب عن كل شىء، كما كتب ساوفاج، «عن المسرح الكبير لهذا العالم: القوة، المعرفة، الحب، آدم الأول والثانى، الفضل الإلهى والخطيئة، البراءة ، والشيطان والشر ، الظل ، الحلم ، الموت ، الحياة ، الطبيعة ، والفصول الأربعة ، الروح والجسد المتعة والألم ، الكنيسة والإلحاد ..

كما أن أجزاء الروح قد بدت فى صورة أشخاص، وقواها أيضًا: التفاهم ، الرغبة، الإرادة والمشيئة ، الذاكرة ، وفضائلها، الإيمان ، الأمل ، الحنان والعطف، التواضع، الطهارة ، التوبة ، ونقاط ضعفها : الرغبات ، الحواس الخمس، الشهوانية، الكبرياء، الغرور، الوثنية.

«ستكون لدينا فكرة عن هذا التكاثر، الانسجامى من الناحية الفنية ، والمتماسك من الناحية الرمزية ، إذا ما علمنا أن الشخصية الخاصة بآدم الثانى ، المسيح فقط يعترف بها تباعًا وتتجسد فى خاسون Jason ، الحاج ، كوبيدو ، الأمير ، إيمانويل ، المزارع، التاجر ، بان ، الشمس أو فيبو ، الراعى ...، بيرسو ، أورفيو .. يمكن رؤية، بكل ما لها من خفة فى كشف الرموز المسيحية فى كل جانب، القوة التى لا تكل فى مجال تنويع وتجديد الخيال الكالديرونى».

إن المبالغة أو إنكار القيمة الإنسانية لهذه الشخصيات تصبح أمرًا لا معنى له، ونحن نبحث عما إذا كانت مبنية أم لا وفقًا لمبادىء التصوير الفردى. كما يكتب باركر : «فإن التجديدات التى تأتى على لسان كالديرون فى التصوير الدرامى لا تعد إنسانية أو غير إنسانية، لا هى بالحية ولا هى بالمتفردة، إنها إبداعات شعرية ودرامية» ليس فقط كل واحد من «هذه الشخصيات الدرامية» وإنما الحدث المعروض والعالم متحدد الملامح عبر هذا الحدث التى تمتلك قيمة رمزية. إن من يتحرك على خشبة مسرح الأعمال اللاهوتية ليست الأفكار ولا الأفراد الذين هم من دم ولحم، ولكنهم أشخاص يتجاوزون كل جانب نفسى ويجسدون بوضوح تام الجوانب الأساسية فى الحياة الإنسانية.

يمكن لنا أن نميز بين مجموعتين كبيرتين من الأعمال اللاهوتية الكالديرونية: المجموعة التاريخية – الرمزية، والمجموعة الخيالية – الرمزية. فى أعمال المجموعة الأولى، وفقًا لما يراه بالبوينابرات، «نشهد دراسة وافية للشخصيات، والعاطفة، والقضايا الإنسانية، وخاصة ما يتعلق بالجوانب الذاتية» أما فى الأعمال المكونة للمجموعة الثانية، «فهناك جمال الشكل، والفكرة، والرمز: كل ما يتعلق بالجانب اللاهوتى».

ومن بين الأعمال اللاهوتية التى كتبها كالديرون يبرز عملان هما : الدنيا مسرح كبير El gran teatro del mundo والحياة حلم : La vida es sueno .

يتمتع عمله : الدنيا مسرح كبير، الذى تم عرضه عام ١٦٤٩، والمكتوب قبل ذلك بسنوات (وفقًا لما يذكره بالبوينا، فى عام ١٦٣٣) بكونه المعالجة الدرامية الأكثر عالمية

للرمز المتمثل فى «مسرح الحياة»، الدراما التى هى عبارة عن الحياة الإنسانية، المعروضة على مسرح الحياة، مبدعها هو الله (اللامرئى بالنسبة للمتفرج)، ومن يقوم فيها بدور الممثل هم البشر، والتى تنحصر مهمتهم فى أداء أدوارهم على أكمل وجه، دون أن يكون الدور هو الأساس، وإنما الطريقة التى يؤدى بها. فى الأوقات الخمسة التى تقوم عليها البنية الداخلية للحدث نشهد:

١ – الحوار بين الرب – المؤلف والعالم، والذى يقدم لنا عرضاً للموضوع.

٢ – استدعاء الممثلين، الذين يوزع عليهم مبدعهم أدوارهم ، بينما يقوم العالم الحياتى لكل منهم ما يلزم من أجل تمثيل دوره.

٣ – تمثيل الكوميديا التى يقوم فيها كل ممثل، كما فى الكوميديا النفسانية، بارتجال الدور الذى عهد به إليه، أمام نظر المتفرج اللامرئى.

٤ – نهاية الكوميدية المعروضة، التى نرى فيها العالم – الموت يسحب من كل ممثل ما قدمه إليه كى يقوم بتمثيله.

٥ – محاكمة الممثلين من قبل المؤلف المتفرج.

فى الحياة حلم، كتب كالديرون، مستغلاً أسطورة دراما سيخسموندو، أجمل قصيدة درامية فى تاريخ الإنسان اللاهوتى: خلقه، تأطره فى ساحة الفضل والمنة الإلهة، سقوطه وخلاصه.

بالإضافة إلى هاتين القصيدتين الدراميتين توجد أعمال أخرى على درجة عالية من الجمال: عشاء بالستار La cena de Balastar، محاسن الخطيئة Los encantos de la culga، أورفيو الربانى El divino Orfeo، من الأحلام ما هو حقيقة، Suenos hay que verdad son السم والترياق El veneno y la triaca .

* * *

الفصل الرابع

المسرح في القرن الثامن عشر
والثلث الأول من التاسع عشر

من الملاحظ أنه بين المجموعة الأخيرة من الكتاب الأصليين، رغم صغر شأنهم، في مدرسة كالديرون الباروكيّة والأعمال الدرامية الرومانتيكية الأولى في أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر قد تعايشت بصورة إشكالية داخل إطار المسرح الإسباني أشكال درامية متعددة، تكمن كل واحدة منها في مفاهيم أو أشباه مفاهيم مختلفة للمسرح ، والتي تلقى تأييدا من جانب جماهير مختلفة، إلى جانب التفكك والوجود المحتضر لمسرح الباروك الذي يرفض أن يتوارى على مدى النصف الأول من القرن الثامن عشر وأشكال المسرح الشعبي السائد بصورة غالبة والمتولدة عنه عبر عملية انحطاط شكلي ومضموني على مدى النصف الثاني من القرن، المسرح الذي أصبح الأمر الأساسي فيه كامنا فيما يحتوي عليه من التسلية الاستعراضية، ولا مسرح كلاسيكي جديد، كثمرة لإيديولوجية جديدة، يهتم بالقواعد في نفس الوقت الذي يهتم فيه بالغاية التربوية بمعناها الشامل، مسرح يتطلع إلى أن يصبح أداة إصلاح مدني وأخلاقي في خدمة التحول الاجتماعي، التحول الذي لايأتي عبثا، وإنما ذلك التحول المغرض الذي يكمن في سياسة متماسكة تدار من أعلى ، مسرح يحظى بتأييد رسمي، وإن كان لايحظى بجمهور متحمس وكبير العدد مثل ذلك الذي استقبل بالهتاف والتصفيق الأشكال العديدة للمسرح الشعبي، ويتخذ لنفسه هدفا ومعلما تلك النظريات الواردة في فن الشعر La poética (١٧٣٧) للوثان Luzán، وفن الشعر (١٨٢٧)، لمارتينيث دي لاروسا، بما ورد فيهما من شروح وتعليقات.

لقد أدى التقدم البطيء لهذا المسرح «وفقا للفن» إلى الدفع به إلى تخطي الحدود التاريخية للقرن الثامن عشر ليتوغل في مياه القرن التاسع عشر، متمثلا في إطاره

العام لعناصر مبشرة بالرومانتيكية ومتواجدة ، كما حدث من قبل بالنسبة للدراما الباروكية، فى تمام الفترة الرومانتيكية، والتى يغرق فيها.

تصبح هذه الفترة المسرحية، إذن، مُعلّمة بخلوها من التواجد الجماهيرى باعتباره كيانا جماعيا وحدويا وانقسام المفهوم الاستيعابى للحدث المسرحى ، كما تتحدد أيضاً بغياب الكتاب الكبار، وبالتالى، بغيبة الأعمال الرائدة ، ومع ذلك لا علينا أن ننظر إليها باعتبارها فترة ميتة بالنسبة لتاريخ المسرح ، فقد كانت هناك كتابات عديدة، وأفكار مقدمة، ومناقشات وتطلعات لأمور عدة، وبالطبع، كان الفشل يصيب مثل هذه التطلعات بين الفينة والأخرى ، بل علينا أن نحكم على هذه الفترة من خلال ما اعتزمت النوايا وحاولت القيام به، لا من خلال نوعية ما أُنجز، هذه الفترة التى مثلت الصورة الإشكالية فى تاريخنا الدرامى.

فى هذه الفترة نجد الإشكاليات الكبيرة التى تحدد بعمق تطور المسرح تتجاوز دائما الإطار الجمالى وتحيل إلى بنية معقدة تصاغ فى قاعدتها وتفتح بعد محاولة الطريق أمام ثورة أيديولوجية تجعل من قرننا الثامن عشر فترة مشوقة من التاريخ الإسبانى ، فقط عندما لانضيع من ناظرينا القاعدة الأيديولوجية لهذه الإشكاليات، يمكن فهم الشكاوى المتلاحقة التى انتهت عام ١٧٦٥ بالمنع الرسمى للعروض المسرحية من الأعمال اللاهوتية، لأسباب ذات طابع جمالى لا سياسى أخلاقى ومدنى، تتعلق بإصلاح أمر التدين والنفسية الشعبية التى، وفقا لما يذكره أنديوك Andioc ، ليست سوى «واحدا من جوانب عدة لنفس السياسة التى تعمد إلى أن تجعل من الشعب أداة متناغمة تماما مع ضرورات العصر».

خلال هذه السنوات الأخيرة حدث فى مجال كتابة التاريخ تغيير جذرى فى الدراسة الخاصة بالقرن الثامن عشر وتفسيره، التغيير الذى أدى، فى مجال تاريخ أدبه وعلى وجه التحديد فى تاريخ مسرحه، الأمر الذى يهمنا هنا بالتحديد، إلى ظهور الكتب والدراسات الأساسية التى ننطلق من خلالها(١).

١-احتضار المسرح البارّوكى وأشكال المسرح الشعبى:

La agonía del teatro barroco y las Formas del Teatro Popular.

بعد أكثر من قرن على النجاح الشعبى للصيغة الدرامية التى خلق لها لوبى دى بيجا فرص النجاح ، والتى طهّرها كالديرون ومدرسته من الكتّاب، فمن المنطقى أن تصمد أمام محاولات الإطاحة بها، وخاصة أنه لم تكن هناك صيغة أخرى بإمكانها الوقوف أمامها أو الإحلال محلها. حين بدأ القرن الثامن عشر كانت هى العرض الوحيد الذى كان بمقدوره أن يسلى جمهوراً كبيراً، تعوّد أن يرى فوق خشبة المسرح أحداثا مدهشة ومفاجئة، ودسائس معقدة، ومؤثرات مسرحية مدهشة وسماع الأشعار الرنانة، والأوزان الشعرية المتعددة، والأخيلة الساطعة ، لم يكن الفن هاما، ولاحتى الفكر أو الشخوص أو احتمالية المضمون أو المواقف، كما لم تكن هامة على مدى القرن السابق ، فقط كان القرن السابق يحتوى على فن وفكر، لأن من قاموا بإبداع العروض المسرحية كانوا يتمتعون بوعى درامى وقريحة شعرية ، ولكن ما نراه الآن عبارة عن مجموعة من الكتاب من بسطاء الورثة الفقراء، غير القادرين على إعادة الحياة، لا فى الشكل ولا فى الموضوعات أو حتى فى الأيديولوجية، إلى الأداة الدرامية التى تسلموها، كان عملهم يكمن ، بصفة استثنائية تقريبا، فى إعادة صياغة، دون قدرة على إعادة الخلق، الميراث الدرامى الذى وصل إليهم ، ما كانوا يملكون سوى ميكانزم البناء المسرحى، والمهارة التقنية وبعض الأشكال المسرحية فى خدمة موضوعات مقولبة ومنهكة ، فكان بمقدورهم تكرار ما كان مؤلفا، دون خلق شيء جديد. من بين هؤلاء المرددين ، الذين كانت تمثل الكتابة المسرحية بالنسبة لهم عملا خالصا من الانسجام الميكانيكى ، يبرز اثنان مازالا يحتفظان بمكانة درامية شيئا ما: أنطونيو دى ثامورا An-tonio de Zamora (١٦٦٠ – ١٧٢٨) وخوسيه دى كانيثاريس (1675 - 1750) José[٢] de Canizares ، وخلفا إنتاجا ملأ ، بصفة عملية، النصف الأول من القرن الثامن عشر.

أما أنطونيو ثامورا فقد أخرج قلمه، بصفة أساسية، ثلاثة أنواع من الكوميديا التى درجت على كتابتها مدرسة كالديرون، أو بالأحرى، من التراجيكوميديا:

١) التراجيكوميديا التاريخية، ذات الموضوع القومى والأجنبى. على الرغم من اتباعه فيها للنظام الدرامى الباروكى، فمن الممكن أن نرى فى بعض الأعمال بصمات

لشكسبير وإسكيلو، هذا إلى جانب بعض قنوات الاتصال مع المسرح الكلاسيكى الفرنسى، الذى أثر، رغم كونه تأثيرا خفيفا، فى بنية العمل.

٢) التراجيكوميديا الدينية أو الخيالية، إذ إن الماورائى يقوم بدوره وفقا لما يشتمل عليه من الفانتازيا أكثر مما ينطوى عليه من المضامين الدينية، وهو المجال الذى كتب فيه أفضل أعماله مثل: ما من أجل لاينتهى ولا دين لا يُدفع No hay plazo que no Cumpla ni deuda que no se pague، أو ساخر إشبيلية، الصورة الجديدة لدراما تيرسو دى مولينا.

وعلى الرغم من أنه أقدم فيها على تطيير كل عمق لاهوتى، فإنها على درجة من الأهمية نظرا للصورة الحيوية لشخصية دون خوان، والذى تقل سخريته عن غزوه لحب النساء، والذى يسير مشوارا حيويا يعلن، فى جانب منه، عن شخصية دون خوان الشعبية للفترة الرومانتيكية ، وبالإضافة إلى هذه الأجناس الدرامية كتب «كوميديا الغندور المتحذلق» و« المسرحيات الهزلية المكونة من فصل واحد» entremeses، التى لم تخل من الظرف وأتت منعمة بحس حاد بالنسبة للجوانب الساخرة فى الواقع اليومى.

من بين أعماله الكوميدية المعروفة باسم «كوميديا الغندور» اشتهرت كوميديا: المسحور بالقوة El hechizado por fuerza، حيث قام ثامورا، على مايبدو، بالسخرية من السحر الذى عقد للملك كارلوس الثانى، الأمر الذى دفعه إلى تكثيف الملامح الكاريكاتورية للبطل ، وحتى فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر مازالت تذكر هذه الكوميديا بنوع من القبول والإجازة، هذا إلى جانب جنسها الدرامى على لسان مارتينيث دى لاروسا، الذى كتب عنها فى مؤلفه: ملحق عن الكوميديا بالإسبانية Apéndice sobre la Comedia espanola، يقول: «إن هذه الكوميديا وما يماثلها من أعمال أخرى، والمعروفة عامة باسم كوميديا الغندور، اشتملت على فائدة عظيمة تكمن فى اتخاذ الاتجاه الخاص بالكوميديا، مسلية الجمهور بمضامين فكاهية تعرضت للسخرية فيها أشخاص وأحداث كانت جديرة بهذه السخرية..»(٣).

أما خوسيه دى كانيثاريس، المكرر للكتابات المسرحية السابقة مجازا، فقد كتب نفس الأجناس الدرامية التى كتبها ثامورا.

ومن أعماله التى لقيت نجاحا جاءت على رأسها الكوميديا التاريخية المعنونة: صعلوك إسبانيا الصغير، سيد جران كناريا El Picarillo de Espana, Senor de La

وعن El Dólmine Lucas. وكوميديا الغندور المعنونة الدوميني لوكاس Gran Canaria هذا العمل الأخير كتب مارتينيث دى لاروسا نفسه «من ذا الذى ينسى فى حياته بعد أن رآها لمرة واحدة، مفخرة نورّى الدوميني لوكاس، أو تمكن من الحفاظ على جديته حين سمع تلك السخريات الظريفة من نبلاء لامونتانيا، ومن تحذلق محامينا القدماء؟ ثم أضاف إثر ذلك: «الموسيقى أكبر مفاتن الحب De Los hechizos de amor la música es La mayor، تعتبر عملا أكثر فطنة وتسلية، والقروى فى المدينة El montanés en La Corte، العمل المعتمد أيضا في مسرحنا، وهما عملان يمكن أن نستنبط منهما كثيرا من الخصال الكوميدية الطيبة التى كان يمتلكها هذا الكاتب؛ حيث يتمتع بقريحة ذكية فى نسج الدسيسة ، إلى الحد الذى يذكرنا بكوميديا كالديرون، ومهارة فى رسم الشخوص الساخرة، كاتب ليبرالى فى تناوله للسخرية، ملىء بالقوة الكوميدية، فصيح ومضحك فى لغته، يتميز حواره بالطلاقة، وأشعاره بالسهولة..»، وإذا ما أخذنا فى الاعتبار ثلاثة أرباع القرن التى مضت حين أقدم مارتينيث دى لاروسا على كتابة ما تقدم، بالإضافة إلى ما به من فلسفة جمالية كلاسيكية جديدة، نجد أن الآراء المذكورة مازالت تحتفظ بدلالتها فيما يتعلق بالكُتّاب الذين أتوا بعد العصر الباروكى، حيث استمر جزء من أعمالهم على خشبة المسرح حتى حان الوقت الذى كتب فيه مارتينيث دى لاروسا، وفقا لما يعترف به هو نفسه، رغم أن ذلك لا يرجع فى كثير منه إلى الأسباب التى ذكرها، وإنما يرجع أكثر إلى المعالجة الاستعراضية التى يتناولون بها الموضوعات التى يعالجونها هم ومواءمتها مع حساسية وتطلعات الطبقات الشعبية.

وكذلك فقد كتب كانيثاريس جنسا مسرحيا كانت له توابع متتالية على مدى القرن الثامن عشر، والذى لم تستطع أن تنال منه فى شىء تلك الادعاءات التشهيرية وأعمال الرقابة المبررة نوعا ما، من قبل الكلاسيكيين الجدد: كوميديا السحر Comedia de magia ، ومن أعماله المشهورة نجد مارتا لارومارانتينا Marta La Romarantina، التى مثلت مرة تلو الأخرى خلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر وخلال الثلث الأول من التاسع عشر.

فى المذكرة الأدبية El Memorial Literario (١ - ١٧٨٤، صفحة ١١٢)، نجد إشارة إلى عروض هذه الكوميديا فى الفترة ما بين ١٤ إلى ٢٤ من فبراير العام نفسه تقول : «كان الوقت المعتاد لعرض مثل هذه الأعمال الجهنمية هو وقت أعياد الميلاد أو الكرنفال، وهو الوقت الذى تعودت الخادمات والخدم والأطفال وأناس آخرون من ذوى

الجوانب التربوية المغفلة الذهاب فيه إلى المسارح». أيا كانت نوعية الجمهور الذى توافد على الساحات المسرحية لمشاهدة كوميديا السحر، المليئة بالمشاهد المرعبة، مثل حالات الطيران فى الهواء من جانب مارتا Marta، فمن المؤكد أن شعبية هذا النوع من الكوميديا قد استمرت عاما وراء الآخر، حيث كانت ما تزال تمثل فى أشبيلية، على سبيل المثال، فى أعوام: ١٨١٧ ، ١٨١٨ ، ١٨٢٢ ، ١٨٢٥ ، ١٨٣١ ، ١٨٣٤ .(٤)

ومع هذه الشعبية التى حظى بها عمل كانيثاريس تشارك أعمال أخرى مثل خوانا رابيكورتونا (خوانا صاحبة الثوب القصير) Juana La Rabicortona، أو تلك السلسلة الوفيرة المسماة بسلسلة «الساحرون» mâgícos والساحرات mâgícs (ساحر سيربان El mâgíco de Servan، ساحر ساليرمو El mâgíco de Salermo الساحر برانكانيلو El mâgíco Brancanelo، ساحر استراكان El mâgíco de Astrac-an، ساحرة نيميجا La mâgíca de Nimega، الساحرة فلورينتينا la mâgíco Florenti-na ... إلخ) ومن الأمور الهامة فى نجاح مثل هذا الجنس نجد المؤثرات المسرحية الرائعة والمذهلة التى تثير خيال الجمهور مما يرضى حبه للأمور الغريبة بواسطة التغيرات المسرحية المدهشة والتغيير السريع فى الديكور، وعمليات الظهور والاختفاء الغريبة والأشباح المرعبة، ثورة العناصر، التحولات والتعاويذ المرعبة، إلى هذا الثراء والتنوع فى الديكور والميكنة المعقدة والكاملة المستخدمة فى تهيئة العمل على خشبة المسرح، أى الكوميديا المسماة بكوميديا السحر تَنضمّ الأهمية المتزايدة للموسيقى التى بدأت تكتسبها حتى جعلت من هذه الأعمال نوعا من العرض الإجمالى يظهر فيه، كما أوضح رينيه أنديوك ، «الاتجاه نحو العرض الكامل» espectáculo completo الذى يميز الجمهور الكبير فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر(٥).

هذا الحب تجاه الأمور المذهلة لم يكن أمرا قاصرا فقط على العامة أو الجمهور غير المثقف، كما يحاول أن يفعل الجمهور المتحمس من الطبقات العليا للأوبرا والأبهة التى تحيط بعرضها، والتى أمتعت الأسماع والأبصار على حد سواء.

كما أن الحب الجماهيرى للمسرح الاستعراضى يشرح الأوج والشعبية التى تمتعت بها «الكوميديا البطولية (الحماسية) Comedia heroica» ودراما المعارك التى أثمرتها مدرسة كوميًا وثابالا Comillay Zabala وثامورا Zamora، وهو الجنس الأدبى الذى سخر منه موراتين الابن، فى الكوميديا الجديدة أو القهوة La Comedlia nueva o

el café. لم يكن مكان العرض المسرحى فقط، وإنما صالات المسارح أيضا التى تحولت إلى ميدان أو حلبة صراع رائعة، حيث نشاهد تواجدا لقوات عسكرية، وسمعت الطلقات النارية، والمدافع، وأنواع الصلف والقوة، ونفذت عمليات قتل، ورفرفت رايات صغيرة وبيارق، والتى تم تمثيلها بتقنية تعمل على رسم صورة حية بطريقة أكثر واقعية لأعظم الأحداث إثارة، واستخدام الوسائل المتاحة من أجل تحقيق هذا الغرض. على امتداد الربع الأخير من القرن الثامن عشر نشهد عرضا على خشبات المسارح لمسلسل متواصل ، حفل بنجاح جماهيرى عريض، من مسرح المعارك، والكوميديا البطولية أو العسكرية ، مسلسلات مسرحية حقيقية، قام ببطولتها كارلوس الثانى عشر بالسويد، ولويس الرابع عشر العظيم، وفيديريكو الثانى بروسيا ، وبدرو العظيم بروسيا ، وسوليمانس وكاتالينا الثانية بروسيا ، الأبطال الذين تمتعوا ، خارج إطار المسرح، بشعبية كبيرة ، حيث تمكن منتجو المسارح الذين لايملون ولا يتعبون من أن يخرجوا منهم صفات أخلاقية وعاطفية تقربهم من أذواق الجماهير(٦).

حظى هذان الجنسان من المسرح الشعبى، كما برهن أنديوك على ذلك بصورة رائعة، بمؤازرة جمهور عريض، دون أن يكون ذلك راجعا إلى المتعة الجمالية التى، نظرا لتنوع واستعراضية هذين الجنسين نراها قائمة بالفعل، وإنما لأن المسرح الشعبى بما اشتمل عليه من متعة جمالية، «يقدم للمتفرج الأمل فى تحقيق كلى لذاته وكيانه، لانشراح حرمه منه النظام الاجتماعى القائم»، معطيا إياه بالمرة، أملا كبيرا فى النفوذ والقوة يساعده فى تغيير وضعه وحالته المتواضعة والهرب منها ومن القوانين الاجتماعية التى تقيد أعمق تطلعاته، وتساعده أيضا على أن يتماهى عن طريق الذهول الجنونى، مع الأبطال- السحرة أو القواد العظام- الذى يعرضه الكاتب الدرامى الشعبى أمام ذهول الجماهير(٧).

بالنسبة للمسرح الباروكى الحقيقى - مسرح كالديرون ولوبى وموريتو أو روخاص ثوريا- على الرغم من أنه ظل يعرض على مدى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، فما عاد يتصف بالشعبية أو يشعر بأنه مازال مسرحا حيا، أى مسرحا يتسم بالحيوية التى تجعله صالحا للعرض، كما يتضح ذلك من الخط المنحدر لعمليات العرض المسرحى، واستمرارية الأعمال على لافتات الإعلانات وحضور الجماهير، مع الأخذ فى الاعتبار تلك الخصوصية الهامة لتلك الأعمال التى مازالت تعرض على خشبة المسرح، حيث قد حظيت بذلك لميزة فى ذاتها- الموضوع والدلالة- تقل عما كانت

تشتمل عليه من إمكانيات تؤهلها للعرض بصورة استعراضية رائعة ومثيرة (٨).

فى السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر والعقد الأول من التاسع عشر تم «إصلاح» العديد من الأعمال المسرحية التى كتبت فى العصر الذهبى، أى أعيدت صياغتها وبنيتها وفقا للقواعد، من قبل كتاب كلاسيكيين جدد مثل تريجيروس Trigue-ros أو رودريجيث دى أريانو Radriguez de Arellano، موائمين ليس فقط بين شكلها، وإنما موضوعها ومضمونها، وبين الأذواق الجديدة والمصالح والاهتمامات الجديدة أيضا.

٢ - المأساة الكلاسيكية الجديدة : La Tragedia neoclasica

إن تاريخ المأساة الكلاسيكية الجديدة هو، من خلال وجهة نظر القيم الأدبية، تاريخ الفشل ، الفشل الذى نجم عن عوامل عديدة، يمكن لنا أن نلخصها هكذا:

١) التنكر البيئى المفرط والمعجز لمن أقدم على كتابتها من الإسبان الذين، بعدم توافر الاستيعاب اللازم لديهم لصبغ المأساة بالصبغة الحيوية، تحولوا إلى أداة لخدمة النماذج العالية- الكلاسيكية .

٢) أولوية الجوانب الشكلية الخالصة للمأساة .

٣) غيبة الحس المسرحى فى بناء العمل الدرامى، مكتوبة كما هى على يد كتاب، وفى مرات قليلة على يد كتاب المسرح، أى الكتاب الذين يصلون إلى المسرح عبر مستويات جمالية نظرية محضة، خارجة عن الحدث المسرحى نفسه، المعقد فى غالبه دائما.

٤) غيبة التراث والجمهور.

لقد اصطدمت محاولة إبدا ع المأساة، الخالصة بعض الشىء ، مهما كانت حادة وساخطة ، صورة الجدال حول حقوقها، وغاياتها وطبيعتها ومهما كانت شرعية الأفكار والتطلعات الجمالية لمن قاموا بإبداعها ، منذ اللحظة الأولى وعلى امتداد تاريخها المزعزع، بالعوامل التى ذكرناها آنفا. فى الوقت الذى نستعرض فيه قائمة الأعمال المأساوية التى نشرت فى إسبانيا على امتداد القرن الثامن عشر يقف الإنسان مندهشا حقا أمام عددها ، فهناك جزء كبير منها أتى مترجما ومقتبسا من المآسى الفرنسية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، والتى كانت بمثابة نماذج وأمثلة يقتدى بها أولئك الذين كتبوها على الساحة الإسبانية ، وبالنظر إلى ما قصده مترجمو ومقتبسو هذه الأعمال نرى، على وجه الخصوص، رغبة فى خلق مناخ أدبى ملائم

للجنس الكلاسيكى الجديد ، وميلا شديدا لتجديد المسرح الإسبانى، عاملين بهذا على رفع المستوى الجمالى والأخلاقى للجمهور الذى، فى غالبيته، أصبح يتسلى بالأشكال المسرحية الباروكية التى بدأت تأخذ طريقها إلى الزوال. إن رد الفعل على هذا الشكل التقليدى للمسرح الإسبانى، رد الفعل المبرر فى ذاته، يؤدى إلى اتخاذ مواقف راديكالية وعنيدة إزاء الإنتاج المسرحى للكتاب الإسبان فى القرن السابع عشر، والذين أصبحت أعمالهم خاضعة لعملية نقد سلبية نظمت بطريقة منهجية، لا تقوم فقط على مبادئ نظرية شكلية، وإنما على اعتبارات أخلاقية ودينية وعلى أسباب هى فى الأساس أيديولوجية تكمن فى نظام فكرى يبحث فى شكل عملى إصلاح العادات والعقول، الإصلاح الذى تم التخطيط له من أعلى، من الطبقة الحاكمة، وتم تأييده من قبل السواد الأعظم من مؤلفى المآسى الكلاسيكية الجديدة.

على الرغم من حكمنا، فيما يتعلق ببنية العمل الدرامى، على إنجازات كتاب المآسى بأنها تمثل ثمرة فهم شكلى رجعى للمسرح ، ونميل، بما لدينا من فهم خاص للظاهرة المسرحية، إلى الحكم على مجمل أعمالهم باعتبارها تمثل تراجعا بالنسبة للدراما القومية فى العصر الذهبى، ومع ذلك، برؤيتنا للدراما التراجيدية فى صلتها بزمانها التاريخى، فمما لاشك فيه أن محاولة إبداع مأساة خالصة وأقرب إلى الكمال، فى كتابها الذين يتحملون مسئولية أكبر فى هذا المجال، قد أتت فى صورة ثورية عالية، حيث جاءت بداياتها فى مواجهة، قوية بعض الشىء ، مع تقليد مسرحى دام ما يقرب من قرنين ، ومع، وهذا هو أكثر الأمور أهمية حتى الآن ، النظام الفكرى والعقائدى والروح الكلية التى تدعمها. إن ما انطوت عليه محاولتهم، على الأقل فى مستوى التطلعات، قد شكل ، من الناحية الجمالية، شيئا غير مسبوق، رغم ماتقدمه من أعمال، ضامرة، لكُتّاب المأساة فى القرب السادس عشر، ومن الناحية الأيديولوجية اعتبرت بمثابة إصرار جديد من الناحية الراديكالية ، وعلى كل، فإن النزعة صوب شكل نوعى خالص، يمثل قاعدة أى نظام وأى وضوح شكلى تمثل موقفا جديرا بتقديرنا واحترامنا، ومن ثم تفهمنا.

على مدى تاريخ المأساة الإسبانية الكلاسيكية الجديدة لابد من توجيه عناية خاصة إلى تجربة إبداع مأساة إسبانية أصيلة ذات موضوعات وطنية، لم يظهر نموذجها حتى الثلث الأخير من القرن الثامن عشر، وقبل «أورميسيندا» Hormesinda (١٧٧٠)، لنيكولاس فيرنانديث دى موراتين ، يمكن أن نبرز محاولتين لأجوستين

مونتيانو لويانڈو فی صالح التراجيديا الكلاسيكية الجديدة. فی عام ١٧٥٠ نشر عملا له بعنوان فيرجينيا Virginia، والذى تزامن مع عمله: تأملات فى التراجيديا الإسبانية Discurso sobre La Tragedia espanola، وتبعه عمل آخر فى عام ١٧٥٣ بعنوان: أتاؤلفو Ataulfo والذى أتى مصحوبا بتأملات أيضا Discurso ، وقد علق مارتينيث دى لاروسا على الكاتب وأعماله في : ملحق خاص بالمأساة الإسبانية Apendice Sobre La Tragedia espanola (9) قائلاً: «بحق يمكن اعتباره المبدع الأول للمأساة الإسبانية ، ولكنه قد أبدى فى أعماله الفارق الكائن بين الحصول على مواهب مكتسبة عن طريق التعليم وامتلاك تلك المواهب التى هى ثمرة تلقائية للقريحة: ضليع، حكيم ، رصين، إن مونتيانو يُعلّم بحكمة وتعقل، ينقد بعقلانية رصينة، يعرف حقيقة فنه، ولكنه حين يعرض أعماله على خشبة المسرح نكتشف فيه كاتبا إنسانيا عظيما، لا شاعرا مأساويا...»

بعد ذلك بعشر سنوات فقط، عام ١٧٦٣، ينشر لاخابيل، مأساة مأخوذة من الكتاب المقدس Jabel Tragedia Sacada de la Sagrada Escritura، للوبيث دى سيداتو، ولوكريثيا Lucrecia، لموراتين الأب.

أمام الترجمات والنقل المقلد للأعمال المأساوية الفرنسية لكورنييه وراسين أو فولتير، التى لا تأتى سعيدة فى مجملها، ليس بإمكان الإنتاج الإسبانى أن يقيم ولو مجموعة صغيرة من الأعمال التى زحفت بأسف منذ عام ١٧٧٠، على الرغم من أن هناك بعض الأعمال الناجحة الواجبة التقدير، مثل لانومانثيا المهدمة Numacia destrui-da، لأيالا Ayala، وعلى وجه الخصوص، لاراكيل Raquel، لجارثيا دى لا إويرتا، وحتى عام ١٧٨٦ كانت هناك أمور مازالت تذكر فى المفكرة الأدبية Memorial Literario، مثل: «لقد باءت المحاولات فى هذا القرن بالفشل حين أقدمت على تجديد الأعمال التراجيدية، ونعنى بها المحاولات التى قام بها كل من أجوستين مونتيانو، ونيكولاس موراتين، وخوسيف كارالسو، وإجناثيو لوبيث دى أيالا، ودون بيثنتى جارثيا دى لا إورتا، فبالنسبة للعامة من المتفرجين والممثلين الكوميديين كانت لفظة «مأساة» تعنى شيئا فظا وفظيعا، وحشيا ولا إنسانيا... من هنا تبدو الأعمال المأساوية الفرنسية التى ترجمت لكى تمثل فى الأماكن الملكية فى صورة الأعمال الأجنبية، لأسباب تتعلق بالموضة ؛ ولهذا فإن الإنشاد على الطريقة الفرنسية المستخدم فى تلك الأعمال المأساوية كان أمرا قد مضى، وأصبح هدفا للسخرية فى مسارحنا فى العديد من

المهازل ، وعلى وجه الخصوص فى التراجيديا الساخرة المعنونة Manalo (لرامون دى لاكروث) (٨، صفحة ٢٤٧). وعن الأعمال المأساوية الفرنسية، المتهمة ببرودها، والتى سيئت ترجمتها وجاء تمثيلها فى صورة غير جيدة، يقول:« كيف لمثل هذه الأعمال غير الأصيلة والتى لم تصدر عن واقع إسبانى أن تعجب الجمهور؟ (انظرالعمل المذكور، ص ٢٤٨)، ومع هذا، فقد قيل بعد ذلك بقليل (ص٢٥٠): «ليس هناك من سبب» إذن، لكى ننفى عن الإسبان قريحتهم المأساوية، ولا لدافع إلغاء هذا العرض فى العروض المسرحية: لم يتبق شىء سوى أن نشجع العباقرة من كتابنا، دماثة وتعليما لممثلينا، واهتماما بأعمالنا الدرامية، ديكورا وأجهزة مناسبة للعملية التمثيلية، ونشاطا فى كل مجال والقائمين به».

لم تكن الأمور سهلة فى شىء أمام هؤلاء الكتاب الإسبان التراجيديين والذين رأوا أنفسهم معرضين، فى الغالب، لمعارضة جزء كبير من الجمهور، والرقابة، المتشددة، والنقد، هذا إلى جانب الحماس القليل من جانب الممثلين ومنتجى الأعمال المسرحية بالنسبة للجنس المأساوى «الأصيل» ، ومن الجدير بالذكر هنا، حتى ندرك ذلك الموقف الصعب، ذلك النص اللاحق على النصوص الأخرى المذكورة بسنوات، النص الذى نجده فى «التنبيه Advertencia» الذى أتت به المالقية ماريا روسا جالبيث دى كابريدا فى مقدمة أعمالها المأساوية [١٠]: «حتى الآن بمقدورنا أن نقول إنه لا يوجد لدينا مأساة كبيرة تامة، ولكن كيف لنا أن نعثر عليها فى أُمّة تستقبل بقليل من الحب والتذوق مثل هذه العروض وكتابها يهربون حتى من مجرد عرض اسم هذا الجنس الأدبى على الجمهور؟ فى الحقيقة، فى هذه الأيام الأخيرة، يبدو أن الوضع قد بدأ يتحسن بالنسبة للتراجيديا على الساحة الإسبانية، لقد مثلت بعض الأعمال التى لاقت قبولا ، ولكن للأسف ، لايمكننا أن نفتخر بمثلها، لأنه لم يكن يُصفّق إلا للمآسى الأجنبية»، وبعد أن يقوم بنقد هذه المآسى المستوردة، يضيف: «ولكنه حين كان يعنّ لبائس إسبانى كتابة عمل مأساوى، ياله من مسكين! (...)، كانت توجه إليه سهام النقد والسخرية، الأمر الذى يجعله يوجه اللعنات والسخرية إلى تلك الغواية السوداء التى وقع فيها حين قرر كتابة أعمال أصيلة، لا ترجمات. ومن هنا يمكن لنا أن نفسر ذلك الطوفان الهائل من المترجمين، ووجود أحد العباقرة بما يشبه المعجزة(...). الأمة نفسها، وأهل العبقرى أنفسهم قد أصابتهم عدوى تفضيل الكتاب الأجانب واحتقار مواطنيهم من الكتاب الإسبان». وسط هذا المناخ، غير الملائم للتراجيديا الأصلية،

والمواتي بصورة جيدة لكل ما هو أجنبي ومحتقر وغير مبال بما هو وطني ولدت وتطورت ثم لقيت حتفها، المأساة الإسبانية الأصيلة.

إن الحدود التاريخية لهذه المأساة، النمط الموضوعي الوحيد الذي يهمنا، والتي عادة ما كان مؤلفوها يطلقون عليها الكوميديا الإسبانية الأصلية حتى تصبح متميزة عن أنماط موضوعية أخرى (كلاسيكية، توراتية، ذات موضوع شرقي أو أمريكي) مقلدة تبدأ تحديدا عام ١٧٧٠ في مطلع الفترة الرومانتيكية، على الرغم من أنه بإمكاننا أن نمدها إلى فترة تتجاوز نجاح الدراما الرومانتيكية.

إن ما دفع هؤلاء الكتاب للبحث عن موضوعات من التاريخ القومي هي تلك الرغبة في صبغ المأساة بصبغة شعبية ، ولكن عملية اختيار الموضوع التاريخي القومي كانت ترجع أيضا، بالإضافة إلى أسباب جمالية وتربوية قومية، إلى سبب تمتد جذوره تماما في أرضية ذات أيديولوجية رسمية، تتصل، فيما بعد، بأفكار قادمة من بين أحضان الثورة الفرنسية، وخاصة في تلك المآسي التي كانت تعالج موضوعات تتصارع فيها الحرية مع الطغيان. لقد أبرز جودوي Godoy، حين عمد إلى بحث الأسباب الفكرية التي دفعت بالبعض إلى نسج خيوط ثورة عام ١٩٧١، الدعاية الجمهورية والتاريخ القومي، وكتب يقول:«إن حولياتنا التاريخية، منذ عهد القوط، قدمت أمثلة خطيرة، وليس بعيدا عنا خلع إنريكي الرابع، وجماعات قشتالة، ونقابات بلنسية في عهد كارلوس الخامس، و إلى جانب هذا كله امتيازات دستور أراجون، وأعمال الشغب في تلك المملكة على عهد فيليبي الثاني، والذكريات المؤلمة للامتيازات التي داست عليها تلك المملكة ، مثل تلك الذكريات تخمرت في بعض العقول ثم خرجت إلى حيز التنفيذ الفعلي»[١١].

أما الأبطال الذين ينتمون إلى الماضي التاريخي والذين يلعبون في مرات عديدة دور البطولة في هذه المجموعة من المآسي ، فإنهم أبطال التضحية، مثل جوثمان إلبوينو Guzmán el Bueno، أو أبطال يجسدون ضياع الحرية الإسبانية، مثل رودريجو Rodrigo، أو يرمزون إلى عاطفة الحرية، مثل بيلايو Pelayo، أرملة باديا أو لانوثا Lanuza ، وإلى جانب هؤلاء نجد بطلات الحب، الذي يصور على أنه عاطفة آثمة إذا ما أفرط الإنسان فيها حملته إلى نهاية مشئومة (كونتيسة قشتالة La Candesa de Castilla) أو الإجهاز على النفس بسبب فكرة معينة (فلوريندا، ثورائيدا.....Florinda, Zoraida)

كانت المهمة الموكلة إليهم على خشبة المسرح تنحصر فى كونهم يقومون بدور النماذج، فى خدمة أخلاقيات فردية أقل من الأخرى الجماعية، محملة بالتالى بإسقاطات سياسية، ولسوء الحظ، وفقا لما أشرنا إليه، فما تمكن كتاب هذه الأعمال من نيل أغراضهم، ليس بسبب القواعد ولاحتى بسبب الموضوعات أو الأفكار المعبر عنها فيها أو اللغة، وإنما بسبب ما كان ينقصهم من عبقرية درامية ومهارة تقنية لبناء حدث شيق مثل ذاك الحدث، بعيدا عن التحميل الأيديولوجى الكائن فيه. هذا هو ما حدث، باستثناء مأساة راكيل Raquel، مع الأعمال المأساوية التى تمثل الثلث الأخير من القرن الثامن عشر والسنوات الأولى من القرن التاسع عشر: أورميسيندا Hormesin-da، لنيكولاس موراتين، سانشو جارثيا Sancho Garcia، لكادالسو، مونوثا (بيلايو) Munuza(Pelayo))، لخوبيا نوس، نومانثيا المهدمة Numancia destruida، للوبيث دى أيالا، ثورائيدا وكونتيسة قشتالة، لشينفويجوس ، أو بيلايو Pelayo لكينتانا . هناك أعمال مأساوية حظيت بقيمة درامية عالية، كتبت فى فترة تالية لحرب الاستقلال: أرملة باديا ومورايما La Viuda de Padilla y Morayma، لمارتينيث دى لاروسا، وألياتار، لانوثا أو أرياس جونثالو Alitar, Lanuza o Arias Gonzalo، لدوق ريباس(١٢).

وما إن ندع جانبا مأساة راكيل Raquel، لجارثيا دى لاويرتا، التى سوف نتناولها بالتحليل فى النهاية، حتى تبرز على الساحة، بما لها من ارتباط بالأيديولوجية السائدة فى الوقت الذى كتبت فيه، مجموعة صغيرة من مآسى الحرية ، يمكن أن نجمعها فى فترتين زمنيتين : الأولى تبدأ من عام ١٧٧٠ وحتى حرب الاستقلال ، والثانية تشتمل على الأعمال التى كتبت فيما بين ١٨١٢ و١٨٢٧ فى المجموعة الأولى نلحظ الغلبة للمأساة المفتوحة، والتى تنتهى غالبا بانتصار بطل الحرية، فيها نلحظ المواجهة بين فكرة الحرية وفكرة الطغيان ، الطاغية يأتى دائما فى صورة الأجنبى، الذى يفرض سيطرته على الوطن، ويغرق حتى أذنيه فى الخطأ لما يقوم به من ممارسات ظالمة للنفوذ والسلطان ، ودائما ما تحل العقوبة بالطاغية ونجده يدفع فى النهاية ثمن هذا الطغيان بموته ، أما بالنسبة للعبة الدياليكتية الحرية - الطغيان فتأتى دائما فى صورة غاية فى البداءة ولاتصل قط إلى عمق درامى يذكر. فى ثلاثة أعمال (أورميسيندا، مونوثا- بيلايو) عن نفس الموضوع وبنفس الأبطال (أليارثا، الطاغية، بيلايو، بطل الحرية، أو ميسيندا، أخت بيلايو) ، من المهم ملاحظة الدلالة التقدمية للطاغية، والذى ينتقل من ساحة الإثم والشر مثلما فى مأساة موراتين الأب، إلى

ساحة الإنسان النبيل الملئ بالنبل والروح، إلا أنه يظهر محملا بعاطفة الحب، مثلما فى مأساة كينتانا، فى نفس الوقت، نجد المرأة تنتقل من ساحة الضحية البريئة لأفعال الطاغية إلى ساحة البطلة المأساوية مشتتة بين ولائها لوطنها ونزعتها الغرامية تجاه الطاغية. فى المجموعة الثانية، الأكثر أهمية من الناحية الدرامية، يسود نمط المأساة المغلقة Trgedia Cerrada ، فيها نرى نهاية بطل الحرية وانتصار الطغيان ، لا ينحصر المثل الأعلى للبطل فى الحرية فقط، وإنما فى الحرية القائمة على أساس من القانون.

الطاغية أو الحاكم المستبد يتماهى مع الملك ونراه متميزا باستبداده، وتحكمه ، وتحالفه مع الدين (محاكم التفتيش) باعتباره يمثل قوة ضاغطة، وهناك عدد من حلفائه غير الشرعيين مثل الجهل والتعصب ، إذن، لم يعد الصراع قائما بين بطل الحرية القومية والطاغية الأجنبى، وإنما بين قوتين قوميتين، بين جبهتين متواجهتين فى حرب أهلية. تأتى الحرية متجذرة فى تراث الشعب وتبدو فى حالة حصار. يقدم البطل على الإجهاز على نفسه منتحرا (أرملة باديا، لمارتينيث دى لاروسا) أو صاعدا إلى منصة الإعدام، معربا عن رفضه الاختيار للحياة المعروضة عليه (لانوثا، لدوق ريباس) يأتى موته هذا من أجل قضية الحرية معيشًا كمثال لإسبانيا المتحررة مستقبلا ، و إلى هذا اليأس من انتصار الحرية فى اللحظة الحاضرة ينضم حلم الأمل فى حرية مستقبلية، والتى تعطى عملية التخلص من الحياة ذات معنى ، وهذه السلسلة التى تصل بين الماضى- الحاضر- المستقبل تعد أمرا بديهيا فى هذه المجموعة من المآسى. إن الماضى القومى، فى الحالات المعالجة دراميا، يعد بمثابة درس الحرية والعدالة بالنسبة للحاضر، ويبرز أمامنا مليئا بكل الآمال تجاه المستقبل ، هذا التأكيد على الحرية كتراث للشعب يمكن، بلاشك، أن يصبح على اتصال بالنمط الدستورى التاريخى لكاتبى المقالات السياسية مثل أرجوييس Arguelles أومارتينيث مارينا ، بالطبع، فإن هذه الأعمال المأساوية، بقدر ما، تعد أعمالا التزامية، مفعمة بالروح السياسية، وأدوات حقيقية للدعاية لمجموعة معينة من الأفكار وليست مجرد تمرينات بلاغية لاسترجاع الماضى ، وبالنظر إليها بمثل هذه الصورة، فإنها تكتسب، فى رأيى أهمية حية، حيث إنها توضح لنا الوعى الذى أبداه مؤلفوها بالظرف التاريخى الذى أحاط بهم.

وها هو أنديوثى Andioe(١٣)، حين قام بدراسة هذه المجموعة الصغيرة من الأعمال المأساوية الإسبانية لفترة أرندا Aranda (التى تم نقدها بصورة موسعة من خلال وجهة نظر مغايرة من جانب كوك وماكيلاند)، أشار فى أورميسيندا، لموراتين،

ونومانثيا المهدمة للوبيث آيالا علـى حـد سـواء ، بالإضـافة إلى سانـشو جارثيا، لكادالسو، إلى نفس هذا الطابع المميز لهذه الأعمال من اصطباغها بالصبغة السياسية القوية فى خدمة مثل أعلى أشرنا إليه (فى عام ١٩٦٧) بالنسبة للأعمال التراجيدية اللاحقة، رغم حدوث ذلك بإشارة مناقضة فى البعض والبعض الآخر.

يبقى لنا فى النهاية تحليل مأساة راكيل Raquel، لجارثيادى لا إويرتا، والتى تم افتتاحها فى برشلونة عام ١٧٧٥ وفى مدريد فى الرابع عشر من ديسمبر عام ١٧٧٨ . تم تأليف العمل فى وهران Oran حين كان مسجونا بها مؤلفها عام ١٧٦٨ ، وتم افتتاحها هناك لأول مرة عام ١٧٧٢ [١٤]. لاقت مأساة لا إويرتا نجاحا كبيرا، جاء تقدير النقاد بالإجماع معلنا إياها أفضل الأعمال المأساوية الإسبانية فى القرن الثامن عشر، وموضوعها الذى يظهر على صفحات العديد من الأعمال العصر أوسطية، كان قد عولج دراميا من قبل لوبى دى بيجا (حمى الملوك Las Paces de los reyes ويهودية طليطلة Judia de Toledo)، ومن قبل ميرا دى أميسكوا (راكيل الحزينة، والملك دون ألفونصو)، وكذلك من قبل ديامانتى (يهودية طليطلة) كما عالج هذا الموضوع أيضا لويس دى أويوا Luis de Ulloa فى إحدى قصائده ذات الوزن العروضى المسمى «أوكتابا ريال» أى ثمانية أبيات يتكون كل منها من أحد عشر مقطعا، والمسماة لاراكيل La Raquel ، وهكذا، نجد جارثيا دى لا إويرتا، الذى اعتمد مصادرا لعمله قصيدة أويوا وكوميديا ديامانتى، والتى تناولها بكل استقلالية وأصالة، يكتب فى صورة شعرية مكونة من أحد عشر مقطعا مأساة كلاسيكية جديدة شكلا ، والتى راعى فيها وحدات المكان والزمان والحدث، بالإضافة إلى وحدة الاهتمام والديكور وتماسك الشخصيات ، داخل هذا القالب الكلاسيكى الجديد الصارم يجمع مؤلفها العديد من العناصر الإيقاعية والأسلوبية الآتية من الدراما القومية فى الفترة الذهبية.

يدور الموضوع الرئيسى للمأساة حول معارضة النبلاء الأثرياء من أهالى قشتالة لتلك الخطوة التى حصلت عليها الجميلة اليهودية راكيل، محبوبة الملك ألفونصو الثامن، والذى رفعها إلى درجة سامية، وكان يساعدها فى ذلك أمين سرها اليهودى روبين بما يسديه إليها من نصائح، وهو الذى سيستخدمها فيما بعد كأداة لتحقيق أطماعه ، وما إن تآمر النبلاء على راكيل، والتى يصدرون حكما ضدها فى منتهى القسوة، حيث يرونها فى صورة القحبة الوقحة، وأنها سبب الشرور التى لحقت بالمملكة، حتى يحصلون من الملك، على لسان النبيل إيرنان جارثيا، على مرسوم يقضى بنفى راكيل

خارج البلاد ، النفى الذى لم يصل إلى حد التنفيذ، حيث إن الملك، بعد أن وقفت عاطفة الحب فى طريقه، قد عدل قرار النفى هذا، فى مشهد وداع مؤثر، بإعطاء راكيل نفوذاً أكبر، والتى يجلسها على العرش حتى تقوم بمهام الحكم بدلا منه ، روبين، الشخصية الداهية فى العمل، والذى يتحرك فى ظل طموحه وكراهيته للمتآمرين، يمكنه التأثير على راكيل حتى تنزل العقاب القاسى بالنبلاء وكذلك الشعب عن طريق فرض ضرائب جديدة ، يأتى قرار الأثرياء متضمنا قتل راكيل، وعلى رأسهم ألبار فانيث، وهو الأمر الذى يعارضه إيرنان جارثيا، مدفوعا بالاحترام الواجب لشخص الملك، ولما لم يستطع أن يثنى ألبار فانيث عما انتواه، يحصل على وسيلة يؤخر بها الحكم بالإعدام حتى يخرج ألفونصو إلى أماكن صيده لممارسة هوايته ، إلى جانب المواقف التى يمثلها إيرنان جارثيا وألبار فانيث، يقوم جارثيران مانريكى، ثرى آخر، بتمثيل دور المتملق، الذى يبدى استعداده لمساندة طموحات الملك وأهوائه، دون مراعاة لمصلحة المملكة ، وما إن رحل الملك للصيد، حتى حضر المتآمرون، يعاونهم الشعب، إلى القصر لاغتيال راكيل ولم يكن هذا سابقا على قيام إيرنان جارثيا، الوفى لحبه واحترامه للملك، بمحاولة إنقاذ راكيل مهيئا لها فرصة للهرب، إلا أنها رفضتها ، يتم اغتيال راكيل ، لا على يد القشتاليين ، وإنما على يد روبين، الذى حصل على وعد الحفاظ على حياته إذا ما أقدم على قتل راكيل ، يصل الملك فى الوقت الذى انتهى فيه كل شىء، ليرى راكيل وهى تموت بين يديه ويستمع إلى كلماتها الأخيرة التى تنطلق من فم امرأة مغرمة:

نعم، أنا فى طريقى للموت، أنت ياحبى جريمتى،

الرعاع هم الحكم، وهم الذين أدانونى.

ليس من بينهم وفىّ سوى إيرناندو. روبين،

قتلنى ، وأنا أموت سعيدة من أجلك.

يقتل الملك روبين، الذى يموت معترفا بأن هذا عقاب وجزاء ما قدمت يداه من شرور، لكنه يصدر عفوا عن نبلاء قشتالة معترفا بأحقية طلب إيرنان جارثيا، الذى يتلخص فى هذا البيت:

انظر، سيدى، فالسماء تعفو عنهم.

تأتى الردود الأخيرة فى المأساة متضمنة ازدواجية فى مغزى أو دلالة الحدث المسرح، حيث إن كلمات الملك:

أنا من تسبب فى موتك، يا راكيلتى ،

قتلتك بعمى بصرى ، فهو

المخطئ، ولسوف أبكى

بدموع من دم خطيئتى هذه ومأساتك.

– تتعارض مع كلمات إيرنان جارثيا، التى تشهدها نهاية العمل:

فى مثلها تمت معاقبة العجرفة،

فحين تريد السماء معاقبتها،

فما هناك من قانون أو قوة تدافع عنها.

هل كانت راكيل ضحية حبها للملك ؟ – «حبك هو جريمتى»– أم ضحية لغطرستها ، التى استوجبت عقوبة السماء؟

حين قام مارتينيث دى لاروسا بالتعليق على الأبيات التى وردت على لسان إيرنان جارثيا، كتب يقول: «فكر محترم وكبير، إلا أنه يبعد كثيرا عن تلك الطاقة العبوس التى يظهرها عمل آخر لأوبوا، ملمحًا فى نفس الوقت وبنفس الحد إلى موت راكيل: إنها ضحية دموية لمجموعة من الرعاع/ هذا قد وقع، والطغاة نيام!» ، ثم يضيف، ناقدا تصرف الملك، الذى ينتقل من موقف الغيظ والثورة والرغبة فى الانتقام إلى الهدوء والعفو: «... إن ما قام به من إخراج للسيف بصورة محمومة ليهاجم أهالى قشتالة ليس من الممكن أن يتحول إلى صورة هادئة بهذه السرعة (بهذا الذى يقدمه له إيرنان جارثيا فى أربعة أبيات...)[١٥]

ونحن نرى بأن جارثيا دى لا إويرتا لم يتمكن من أن يصهر دراميا الغرضين اللذين يحددان بنية الحدث وتحديد معالم الشخصية: خلق مأساة مثالية يُعاقب فيها بالموت شخص ما– نستخدم هنا كلمات مارتينيث دى لاروسا – «طموح ومنتقم،... لايلوى على شىء حتى ولو كان اختفاؤه المترتب على سلوكه الجنونى»[١٦] وخلَق، فى نفس الوقت، حدثًا مؤثرًا تُرسم فيه النهاية المأساوية لامرأة جميلة ومغرمة، امرأة، كما

يقول مـارتينيث دى لاروسـا،:«تمتلك شبابا..، وظرفًا... وحنانا تمكنت بها من التـأثير على الملك، وأكسبتها لدرجة ما عاطفة وحب المتفرجين وأعفتها من ثورة غضبهم».

منذ ميننديث بيلايو وكوتاريلو إى مورى تعود النقاد على إظهار الجوانب المشتركة التى تربط بين الدراما القومية في العصر الذهبى وراكيل: الشرف، ملاطفة النسـاء، الأحـاسيس المشوقة التى تم التعبير عنها فى أبيات زاهرة وفخيمة .. أمـا الموقف المتطرف فقد مثله كوتاريلو الذى كتب عن راكيل: «وهذا هو مايحتوى عليه هذا العمل من المناخ الكلاسيكى: الإطار أو الهيكل. أمـا مـا تبـقى من : المضـمـون، الأفكار، الأحاسيس، الشخصيات، والأشعار فهو من الأمور الأصيلة، إنها دراما خاصة بالقرن السابع عشر»[١٧]. إذا ما طرحنا جانبا الآراء المناهضة للكلاسيكية الجديدة التى طلقها كوتاريلو إى مورى وتطرفه، نجد النقد الحديث قد ألح كثيرا على اتجاه مماثل، مشيراً، بالإضافة إلى ذلك، إلى الالتزام بين التعبير الباروكى والعاطفية الرومانتيكية أو بين البنية الكلاسيكية الجديدة والروح البطولية والفروسية القومية، أو بالإلحاح على ما تعود عليه دى إويرتا مع جانب «كبير من مخزون المسرح الإسبانى...، العادة التى لم تسمح له فقط بمحاكاة إيقاعه وأسلوبه، وإنما أيضا باستخدام حيله البلاغية، وأشكاله، وموضوعاته المطروقة.. إلخ.» [١٨]. أما بالنسبة لكوك Cook، على الرغم من اعترافه بما يمكن أن تشترك فيه هذه المأساة، بما فيها من أحاسيس عديدة، مع مسرح العصر الذهبى، فإنه يشدد على شكلها الخارج عن إطار الكلاسيكية الجديدة[١٩] والسيدة ماككيلاند، إذ تقبل ما يلتزم به إويرتا تجاه تقنية الكوميديا البطولية القومية، تبرز وتلح على طابعها الكلاسيكى الجديد[٢٠]: إن أنديوك هو، بلا شك ذلك الرجل الذى خرج عن التيار النقدى هذا، فها هو الناقد الفرنسى يخصص فصلاً طويلاً فى كتابه[٢١] لكى يبرهن عبر الأمثلة العديدة على المعنى أو الدلالة السياسية للتراجيديا، والتى وفقا لقوله، تعكس تيارا فكريا مناهضا للاستبدادية وعلاقة وثيقة مع أحداث التمرد الحاصل عام ١٧٦٦، والذى أتى نتيجة للمجهودات التى بذلها النبلاء وأدواتهم، الشعب، حتى يتمكنوا من هزيمة الوزير إيسكيلاتشى. إنه لمن الصعب علينا هنا أن نلخص أو نوجز كل الأسباب التى أوردها أنديوك للبرهنة على نظريته، هذا بالإضافة إلى الإشارة إلى الاعتراضات التى تُعنى لنا ، وعلى كل، فنحن نعتقد أن تفسير أنديوك يعد على جانب كبير من الأهمية وأنه لابد من أخذه فى الاعتبار عند القيام بدراسات مستقبلية عن راكيل لجارثيا دى لاإويرتا.

وحتى نفرغ من حديثنا ، فسوف نخصص عددا من الصفحات لإظهار - وخاصة فى الأعمال المأساوية التى كتبت فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر - التناقض الظاهر فيها بين الشكل والمضمون.

قليل جدا من مآسينا «الأصيلة» التى تأتى فى صورة كلاسيكية جديدة خالصة، فى مواجهة الكلاسيكية الجديدة الشكلية (الوحدة الشعرية، والأخذ فى الاعتبار الوحدات المسرحية) نجد دائما عناصر أسلوبية (الوصفية) ، عناصر إيقاعية ومضمونية (أسبقية الأحاسيس على العقل، غياب الأغراض الأخلاقية، الأهمية الكبرى للجمال الشعرى للطباع أكثر من جمال الأخلاق، معالجة الحدث التاريخى، الأسلوب المختصر لبعض المشاهد، سرعة الحوار، انتفاش ما يتعلق بالتعجب والاستفهام المتمتعين بخاصية تأثيرية خالصة) التى تقربها من الرومانتيكية، والتى نلحظ وجودا لبصماتها، التى قد تكون ضعيفة أو غير منهجية. بإمكاننا، بالنظر إلى أعمال ماريا روسا جالبس، فى سبعة أعمال من إنتاجها المأساوى الذى ظهر عام ١٨٠٤، مثلما هو الحال عند كنتيانا (دوق بيسيو أو بيلايو) وعند ثينفويجوس (ثورائيدا أو كونتيسة قشتالة) وكذلك، عند خوبيانوس (فى عمله بيلايو: الإخراج المسرحى، والحركة فوق خشبة المسرح، والإشارة المتكررة إلى «قوة المصير La fuerza del destino»، الفصل الثالث المشهد الخامس، والمشهد التاسع، رؤية ذات طابع رومانتيكى للمشهد الرابع من الفصل الخامس)، أن ندرك الظواهر الأولى للرومانتيكية بوضوح شديد. فى مأساته المكونة من فصل واحد، صافو Safo، نجد أبياتا شعرية مثل هذه تظهر فيها الطبيعة المتحـــررة باعتبارها طبيعة - شاهدة على آلام النفس :

أيها الليل الحزين، ياصورة
آلامى المتواصلة الوحشية...
صفير الرياح المرعب...
الرعد المرعب هو الصوت الأجش
الذى يسر قلبًا يائسا...
بينما أنت تبدو هادئا: ألا تشعر
بتوسلاتى ، وآلامى؟

أيا للهدوء المرعب! كل شيء صامت
وعقب الرعب الرهيب يأتى السكون.
... ...
إن الغضب الأسود الذى يلاحق حبى
يمنعنى حتى من الفرار الوحشى
لرؤية المدار مذبذبا
عند اصطدام العناصر الهائجة...
... أنا، يامن أحمل فى قلبى الحزين
غضبا جهنميا لا يهدأ.

تأتى الإشارات الخاصة بالعرض على خشبة المسرح، والمميزة عند هذه الكتابة، لتدل على ما يلى: «فى البحر الغاضب العاصف ، يبدأ الحدث ليلا ، تسمع أصوات الرعد...»

وفى نفس المأساة نراها تقيم دفاعا عن الحب المتحرر، الذى لا يرتبط بأية روابط أخلاقية أو اجتماعية:

فضلت أن أكون عشيقته على أن أكون زوجا له،
فحب القلوب المتحررة يصبح مالكا
يهرب من كل رباط يحيطه بهالة من الالتزامات.

فى واحدة من مآسيها، بلانكادى روسى Blanca de Rossi تجرى أحداث الفصل الأخير منها فى أحد الأضرحة، حيث تموت البطلة فوق قبر محبوبها ، وهكذا، فإن المؤلفة، حين كتبت مأساة تحت عنوان زنيدا Zinda، والتى تجرى أحداثها فى الكونغو وتشتمل على دفاع مضاد لاستعمار البيض ، لا تطلق عليها اسم المأساة، وإنما الدراما التراجيدية المكونة من ثلاثة فصول ، كذلك فإن مأساتها، التى تحمل عنوانا رهيبا هو لاديليرانتى La Delirante، عن الملكة إيزابيل، ملكة إنجلترا، يمكن عقد الصلة بينها، فى بعض جوانب بناء الحدث والشخوص، وبين ماريا إستواردو، لشيلر ، مع الحفاظ، طبعا، على الفوارق بينهما.

ولكننا لانجد مثل هذا الكم الكبير من العناصر الرومانتيكية إلا فى مأساة دوق ريباس El duque de Rivas .

فى ألياتار Aliatar يبرز التعبير المكثف عن العواطف، العواطف المتأججة عند الشخصيات، أهمية الأسلوب الاستفهامى والتعجبى الذى يعمل على إظهار مسيرة الحدث الحماسية، والذى يأتى بناؤه فى سهولة كبيرة. فى لانوثا Lanuza نشهد وفرة لاستخدام النعت الخاص بالرومانتيكية «غضبة صاخبة» «ضجيج صاخب»، «ضغوط مرعبة» ، «محيط مظلم»، كما نشهد كسرا لوحدة المكان (مثلما فى بيلايو، لخوبيّانوس) فى تناقض مع المراعاة الصارمة لوحدة الزمان (من وقت حلول الفجر إلى مغرب الشمس) نجد أنفسنا أمام مداخلات رومانتيكية كاملة (مداخلة لانوثا فى الفصل الثالث) أو التناقضات الواضحة مثلما حدث مع لانوثا فى الفصل الأول:«إما الموت وإما الحرية) تأتى المأساة كلها فى صورة تمجيد رائع للحرية وهجوم دائم ومتواصل على الاستبداد ، الكلمة التى نلحظ ظهورها من بداية الفصل الأول وحتى الأخير. فى لحظة من لحظات القمة فى المأساة تصيح لانوثا، فى الفصل الثالث قائلة:

نظام! اعتدال! أمران فى غاية الأهمية

ينتهك حرمتهما المستبدون الماكرون!

النظام كلمة يطلقونها على هدوء المقابر

والحط من شأن أتباعهم.

والاعتدال كلمة يطلقونها على المعاناة الحقيرة

التى يوقر بها العبد سيده.

ولكن فى مأساة أرياس جونثالو Arias Gonzalo حيث نجد هذه العملية الداخلية الهادفة إلى صبغ العمل بالصبغة الرومانتيكية، العمل الذى يأتى فى صورته الكلاسيكية الجديدة، قد بلغت منتهاها ، ففيها نرى شخصية جونثالو قد اصطبغت تماما بالصبغة الرومانتيكية ، وها هى بعض الأبيات التى تحدد معالمه كشخصية رومانتيكية:

١- قدرى هو أن أهرب ممن أحب ،

وتسكن عاطفتى عالم الصمت (الفصل الثانى، المشهد الأول)

٢- مكروب دائما، مكفهر ... (ف: ٢، م. ٢)

٣- وسرعان

ماعلت جبهتك أحزان عميقة

وكشفت عيناك، رغما عنك،

عن عناية ساهرة.(ف. ٢، م. ٤)

٤- ولكن أحزانك الفظيعة تنمو، سويا..إلخ

وأما الذوق الرومانتيكى الخالص فنجده فى المشهد الرابع من الفصل الثانى، والذى يكتشف فيه أرياس جونثالو حبه لولية العهد ، وكذلك فلا يقل رومانتيكية هذا الحوار الذاتى الذى أتى على لسان ولية العهد فى الفصل الخامس:

... ... ليحيا جونثالو،

فليحيا وليفنى العالم... أبإمكانى

أن أحيا بدونه؟... فيه، وفيه فقط

أرى العالم أجمع متمركزا.

وهذا التصريح، فى نهاية المأساة، التى أعلنت فيه بأن «الحب يساوى بين كل شيء». هذا الفصل الأخير، والذى أتى فى مجمله وسط ضغط درامى ممتاز، يمتلك قوة وكثافة درامية مأساوية ، إنه لمن العدل أن نعترف بالقيمة الأدبية والدلالة المسرحية لهذه المآسى المبشرة بالرومانتيكية التى أفرزها قلم مارتينيث دى لاروسا ودوق ريباش، والتى أسدل عليها النقاد، وهو أمر ظالم فى رأيى، ظلال الأعمال الدرامية الرومانتيكية التى كتبها هذان الكاتبان فيما بعد ، وبنفس الطريقة علينا أن نؤكد بكل قوة إصابة هذين الكاتبين فى استخدام الأبيات الشعرية ذات الأحد عشر مقطعا كأداة وحيدة للتعبير الدرامى، وليس ذلك راجعا لسبب آخر غير وحدة الإيقاع التى يعود إليها استخدامه، الذى أتى فى صورة واعية تماما وليست مجرد هوى فى النفس. إن التنوع فى أوزان الشعر داخل إطار المسرح لايعد قيمة فى ذاته، ولا يفوق ، بالتالى، استخدام الوزن الواحد، وخاصة حين يأتى هذا الأخير ناجما عن وعى درامى تعد بالنسبة له

إرادة الوحدة فى العمل المسرحى حية أيضا مثلما هو الوضع فى العملين المذكورين ، والدليل على ذلك أن الوعى الدرامى الحى والاستيعاب الراسخ والمتماسك للظاهرة المسرحية يأتى، على سبيل المثال، فى الملاحظات الهامشية التى أوردها مارتينيث دى لاروسا فى مؤلفة فن الشعر La Poética (١٨٢٧) ، وقد جرت العادة على إبراز ما فيها من كلاسيكية جديدة فى زمن أصبحت المبادئ المعمول بها، فى أوروبا، وحتى فى إسبانيا نفسها، هى تلك الخاصة بالبنية الدرامية والقائمة على فكرة الحرية الفنية، ولكن لم يكن هناك إلحاح بدرجة كافية على التحليلات الرائعة التى أنجزها مارتينيث دى لاروسا عن بنية الحدث التراجيدى لأعمال من المسرح اليونانى والمسرح الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر على حد سواء. مثل هذه التحليلات تبدى كيف أن التراجيديا التى أتت فى صورة كلاسيكية جديدة من ناحية الشكل فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر قد خضعت لنظرية درامية متماسكة وعميقة فى فرضياتها الأساسية، النظرية التى قامت على رغبة فى التقدم لافى الركود، رغبة فى التميز والتفوق لافى التقليد البارد، وتحديدا نجد أن أوديب Edipo (١٨٢٨) لمارتينيث دى لاروسا، التقليد القيم للأسطورة الكلاسيكية،تعد مثلا واضحا للكرامة والرفعة الدراميتين اللتين أمكن لتراثنا المأساوى الكلاسيكى الجديد الوصول إليهما.

٣- الكوميديا الكلاسيكية الجديدة .. موراتين :

La Comedia neoclásica. Moratin.

لم تكن سعيدة تلك المحاولات التى قامت من أجل خلق كوميديا وفقا للقوانين والقواعد، التى روعيت بصورة نسبية عالية أو بالإكراه، قبل موراتين الشاب. سنذكر هنا، على سبيل الحصر، لا بيتيميترا La Petimetra (١٧٦٢)، لموراتين الأب، والتى كان رأى موراتين الابن فيها بهذه الصورة: «جاء هذا العمل خاليا من القوة الكوميدية، من الذاتية الأسلوبية الصحيحة». وما إن تجمعت فيه عيوب أعمالنا الكوميدية القديمة مع القياسية العنيفة التى قصرها مؤلفها عليها، جاء العمل فى صورة تقليد ذى طابع غامض وغير مؤهل لكى يصبح بين كيانات المسرح ، إذا ما حاول ذات مرة تمثيله. «حوالى عام ١٧٧٠ كتب خوبيانوس: المجرم الشريف El delincuente honrado، فى أسلوب نثرى، ومكونا من خمسة فصول، ولكنه لم يكن خاضعا لوحدتى الزمان والمكان، ومنتميا إلى نمط الدراما العاطفية أو «الكوميديا المثيرة للشفقة» Comedia Lastimera،

والتى تكمن غايتها فى الدفاع عن نظرية - هى فى هذه الحال ممثلة فى التناقض بين القانون الذى يمنع النزال والعراك وبين قانون الشرف- نظرية تأتى فى خدمة مُثُل إنسانية عليا. إن هذا العمل لخوبيانوس يرتبط بالدراما العاطفية «المدنية المتنورة» التى ظهرت فى أوروبا فى القرن الثامن عشر، والتى لها نماذج تمثيلية فرنسية هى Le fils naturel ou les épreuves de la vertu (١٧٥٧): «الابن غير الشرعى، أو أمارات الفضيلة»، لديدرو، والتى تبعها، بعد ذلك بأعوام، Le Philoso Phe Sans le savoir (١٧٦٥): «فيلسوف لا يدرى أنه فيلسوف»، لمايكل جان سيداين، ضد ممارسة أعمال النزال ، وجاءت سوابقها فى أعمال مثل: Le Préjugé a La mode (١٧٣٥)، لنيفيل دى لاتشاوسى، الذى اشتهر بأنه أبوه «الكوميديا العاطفية»، العمل الذى ترجم إلى الإسبانية عام ١٧٥١ على يد لوثان تحت عنوان: العقل مواجهة الموضة La razôn Contra La moda. وفى عام ١٧٨٤ كتب ثلاثة أعمال: الأسيرة الإسبانية La Cautiva espa-nola لفورنير، الصناع Los menestrales لتريجيروس، وعرس كاماتشو الريكو لميلينديث بالديث، ونال العملان الأخيران جائزة فى إحدى المسابقات وتم تمثيلهما فى نفس هذا العام، أما فورنير، فقد قام بعد ذلك بسنوات، بافتتاح عمل له بنجاح ساحق عام ١٧٩٥ تحت عنوان: مدرسة الصداقة أو الفيلسوف العاشق La Escuela de La amistad o el filósofo enamorado .

وتبرز، باعتبارها مقدمات أقرب إلى كوميديا موراتين، تلك الأعمال المسرحية لكاتب الأسطورة الشهير توماس دى إيريارتى Tomás de Iriarte (١٧٥٠ - ١٧٩١) . فيما بين ١٧٦٩ ، ١٧٧٢ ترجم بتكليف رسمى العديد من أعمال المسرح الفرنسى (المسرف El malgastador، الاسكتلندية La escocesa الرجل الشرير El mal hombre، الحدقة الصائبة La Pupila Juiciósa ..إلخ.) اثنان تمت ترجمتهما شعرا (اليتيم الصينى El huérfano de La china، لفولتير، والفيلسوف المتزوج El filosófo casado، لدوستيش) يدرجها ضمن مجموعة الأعمال الشعرية والنثرية (١٧٨٧). إن أول عمل كوميدى أصيل له هو: العمل الإلزامى hacer que haces (١٧٧٠)، والذى لم يفتتح على خشبة المسرح، قام بطبعه تحت اسم مستعار- مبدلاً الحروف إلى تيرسو إيماريتا Tirso Imareta وفى عام ١٧٧٣ نجد عملا بعنوان السيد المدلل El Senorito mimado، والمتضمن لنقد تربية الشباب، ولم يتم افتتاحه إلا فى عام ١٧٨٨، والذى قال عنه موراتين: «إنه العمل الذى يمثل أول كوميديا أصيلة ظهرت على ساحات المسارح

الإسبانية، وتمت كتابته وفقا للقواعد الرئيسية التى أملتها الفلسفات والنقد الجيد» ، وفى نفس هذا العام، ١٧٨٨، كتب السيدة سيئة التربية La Senorita mal Criada، وهو العمل الذى تم افتتاحه عام ١٧٩١، وعام ١٧٨٩ نجده يكتب El don de genres والتى لم تطبع حتى عام ١٨٠٥ (٢٢).

كان لياندرو فيرنانديث دى موراتين Leandro Fernández de Moratin(١٧٦٠ – ١٨٢٨) الوحيد من بين كتابنا الكلاسيكين الجدد الذى تمكن من خلق شكل قيم للكوميديا، والتى حملت اسمه، والتى أتت نتيجة لتناسق الكوميديا المدنية،التى تعنى بهجاء العادات، فيها يتآلف، متحدين، اثنان من المواقف : موقف نقدى، يرجع إلى جذور فكرية، يعمل على بناء العرض والعقدة اللذين تشتمل عليهما الكوميديا، مظهرا، عبر وسائل أسلوبية ومضمونية خاصة بالهجاء «الرذائل والأخطاء المشتركة بين أطراف المجتمع»، الثانى موقف عاطفى ، تمتد جذوره فى أرض تأثيرية عاطفية، يساهم فى بناء فك عقدة الكوميديا، والتى بواسطتها يتم إبراز «الحقيقة والفضيلة» المكونين الرئيسيين للقاعدة التى يقوم عليها السلوك الأصيل للإنسان.

هكذا يعرف موراتين الكوميديا: «محاكاة حوارية (فى صورة شعرية أو نثرية) لحدث وقع فى مكان ما وفى ساعات قليلة بين أشخاص معينين، والذى بواسطته، وبواسطة التعبير المناسب عن العواطف والطبائع، تتحقق السخرية من الرذائل والأخطاء المشتركة داخل المجتمع، لكى يحل محلها، بالتالى ، الحقيقة والفضيلة». هذا التعريف، مثله فى ذلك مثل أى تعريف لنوع أدبى من قبل كاتبه، لايحتوى، بالطبع إلا على قيمة نسبية ، ومن الطبيعى أن يتم تجاوزه فى الحياة العملية للكاتب، مثلما يحدث مع موراتين ، ومع ذلك، فإنه لا يأتى هباءً ولابد لنا من أخذه فى الاعتبار، ليس فقط من أجل فهم العمل الأدبى الذى أفرزه قلم الكاتب وإنما باعتباره إعلانا للنوايا والأهداف. مما لاشك فيه أنه بالنسبة لموراتين تأتى الغاية التعليمية على درجة كبيرة من الأهمية، والتى يضمنها أعماله الكوميدية، وهذه الغاية التى كتبت من أجلها الكوميديا هى التى تحكم، على مستوى القصيد، بنية العمل واختيار الموضوع.

فى التعليقات–الركن المكين – التى قيلت فى حق المفاهيم العديدة لهذا التعريف الذى حدد به موراتين معالم الكوميديا، والتى أتت كلها على درجة كبيرة من الأهمية، كتب:«لابد للكوميديا، إذن ، وخاصة الكوميديا الجيدة، من أن تقتصر على تقديم تلك الضلالات الشائعة التى تتولد من الطبيعة والاستعداد الخاص للبشر، من الجهل

المطلق، من الأخطاء المكتسبة فى التربية والتعامل، من كم القوانين المتناقضة الضارية، غير المفيدة أو العبثية، من إساءة استخدام السلطة الأسرية والقوى الباطلة التى تقوم على إدارتها، من الاهتمامات العامية أو الدينية أو السياسية، من روح التعاون، من الطبقة أو من المواطنة، من العادات، من الكسل ، من الشموخ، من المثل، من المصلحة الشخصية، من مجموعة من الظروف، من العواطف والآراء التى تنتج بصورة تأثيرية طبيعية رذائل وتمردات قادرة على تعكير جو الانسجام واللياقة والمتعة الاجتماعية، وتؤدى إلى نتائج ضارة بالمصلحة الخاصة والعامة». إذا ماكنت قد سمحت لنفسى بذكر هذا النص الموسع فهذا لأننى أرغب فى أن يصبح بمقدور القارئ أن يتثبت بقراءة واحدة من الوظيفة الموسعة والثرية والعميقة التى لابد للكوميديا أن تؤديها تجاه المجتمع وأفراده، وبالتالى، يصبح على وعى بالمستوى المعقد الذى كان يدور فيه فكر مؤلفها وفنه الدرامى المتشدد، وبعد ذلك، يضيف فى نفس التقديم: «إن رؤيته الخاصة قد هيأت له معرفة ما إذا كان الفن كافيا لتجنب الخطأ، فإنه وحده لا يعد كافيا لقول الصواب ، هذا الصواب ينجم عن أصول أخرى ، أمور لا يتعلمها الشاعر وإنما يجدها فى نفسه ، لا يكتسبها بقوة التعليم، وإنما تقدمها له الطبيعة»[٢٣] . لا الفن وحده ولا الإلهام، وإنما هما معا، من الأمور الهامة بالنسبة للكاتب الأصيل ؛ والدليل على كون موراتين من هذا الصنف من الكتاب نجده فى أعماله الكوميدية وما سار عليه من إيقاع درامى فعال.

يأتى الموضوع الأساس عند موراتين ممثلا فى التزييف وعدم الأصالة كأسلوب حياة ، ومن أجل أن يعبر عنه دراميًا يلجأ إلى تناول موضوعات ثلاثة: حفلات الزواج (العجوز والطفلة El Viejo y la nina (١٧٩٠) ، البارون El barón (١٨٠٣) ، موافقة البنات El si de las ninas (١٨٠٦))، وتربية الشباب (المرائية La mojigata (١٨٠٤))، والكوميديا الشعبية فى عصره (الكوميديا الجديدة أو القهوة La Comedia nueva o el Café (١٧٩٢)) تأتى البنية الدرامية دائما واحدة، وناجمة عن دمج الموقفين اللذين أشرنا إليهما آنفا: الموقف النقدى والآخر العاطفى.

تأتى كوميديا العجوز والطفلة El Viejo y La nina فى مقدمة الأعمال التى كتبها موراتين، على الرغم من كتابتها عام ١٧٨٦، نفس العام الذى قرأها فيه على فرقة مانويل مارتينيث ، ولكنها لم تعرض على خشبة المسرح حتى مايو ١٧٩٠، ولقى من ورائها نجاحا ينطوى على كثير من المجاملة. كتبت فى شكل شعرى شعبى مكون من

ثمانية مقاطع وقسمت إلى ثلاثة فصول، تدور أحداثها فى مكان واحد وفى زمن لا يتخطى صباح يوم من الأيام، ويتركز حدثها حول الأزمة التى تنشب فى كنف الحياة الأسرية بين العجوز ابن السبعين عاما، دون روكى، الذى ترمل ثلاث مرات فى حياته، وزوجته الشابه إيسابيل، التى تزوجت منه دون رغبة، حيث وقعت ضحية لكذب ولى أمرها الذى جعلها تعتقد بأن دون خوان، خطيبها، قد هجرها بغية الزواج من أخرى. تتولد الأزمة مع ظهور دون خوان. لايتركز المحور الدلالى للحدث الدرامى فى الغيرة والشرف من قبل الزوج العجوز، وإنما فى الصراع الذى تولد داخل إيسابيل بين حبها الحى لدون خوان والتزاماتها الاجتماعية والأخلاقية كزوجة ، ويأتى حل الصراع داخل الزوجة لصالح الواجب، ولكن هذا النصر الأخلاقى يحمل فى طياته تدميرا كاملا لسعادتها الشخصية ، كما يعنى، بالطبع ، كسراً لموقف غير أصيل تمثل فى زواجها من ذلك العجوز الذى لم يكن يربطها به شىء حقيقى ، تتوجه إيسابيل حينئذ ، كشر أدنى، إلا أنه شر، إلى أحد الأديرة لتعيش فيه حياة العزلة، الحل الذى يقبله دون روكى ولكن بعد أن يعترف بأنه كان سبب كل هذا الشر الذى وقع ، «إذن فأنا– يقول– بسبب طيشى/ سبب كل ما حدث». نهاية غير سعيدة بكل تأكيد، انتصرت فيها الفضيلة والأخلاق الاجتماعية، ولكن على حساب تدمير حيوات شخصية وسعادتها، الأمر الذى حمل باول ميريمى Paul Mérimée إلى وضع الكوميديا «فى إطار التراجيديا البرجوازية، والتى كانت تعرف آنذاك باسم كوميديا الأحزان والدموع» Comedia Lacrimosa[٢٤] .

أما كوميديا البارون El barón، التى مثلت لأول مرة عام ١٨٠٣، فقد كانت نسخة أخرى من أوبريت إسبانى كان يحمل نفس العنوان كتبه موراتين عام ١٧٨٧ من أجل أن يعرض عرضا خاصا فى بيت الكونتيسة أرملة بنيابنيتى[٢٥]، كانت مكتوبة فى صورة شعرية شعبية من ثمانية مقاطع ومقسمة إلى ثلاثة فصول، يدور الحدث فى مكان واحد فقط وعلى مدى خمس ساعات تبدأ من الخامسة مساءً وحتى العاشرة ليلاً، يقوم موراتين بكشف النقاب عن الأعمال المغرضة التى يقوم بها أحد البارونات الذى، بتخفيه وراء مظهره النبيل، يحاول الاستيلاء على أموال فلاحة ثرية تدعى دونيا مونيكا، متزوجا من ابنتها إيسابيل، التى كانت مغرمة بآخر يدعى ليوناردو، شاب من نفس طبقتها الاجتماعية ، الضحية هى دونيا مونيكا، التى أخطات بإبدائها الزهو والتطلع إلى تغيير طبقتها بطبقة أعلى، فتنزع نفسها– كما يقول أخوها دون بدرو الذى

يجسد العقل السليم والحس المشترك– «من تلك/ الطبقة المتواضعة التى كنت/ تنتسبين إليها»، تعترض على الحب الطبيعى الذى جمع بين إيسابيل وليوناردو ، وبعد أن تبينت خداعها فى النهاية، حين علمت بشخصية البارون المزيفة، تسمح وتعطى تصريحًا بزواج الشابين، مما يؤدى إلى إعادة بناء الوحدة الأسرية والرابطة الطبيعية– فى الإطار الاجتماعى (زواج بين متكافئين) والعاطفى (زواج الحب لا المصلحة) – وبهذا ظل مبدأ السلطة سليما، المبدأ المتجسد فى الأم المخدوعة والعائدة إلى طريق العقل والرشاد، وفقا لما أشار به أنديوك(٢٦).

أما المرائية La majigata، المكتوبة عام ١٧٩١، فلم تعرض حتى عام ١٨٠٤ ، جاءت هى الأخرى فى صورة شعرية شعبية من ثمانية مقاطع ، وثلاثة فصول، ووحدة الزمان والمكان التى روعيت فيها (حيث بدأ الحدث من العاشرة صباحا حتى الخامسة مساءً)، وهى تقدم لنا القضايا المتوازية والمتناقضة لبنتى عمومة، كلارا وإيسابيل، تربَّت الأولى بأسلوب صارم وشديد والثانية فى إطار من الحرية المعقولة ، لقد أدت التربية الصارمة التى أحاط بها دون مارتين ابنته، مصححا بلا أدنى مرونة ما كانت ترتكبه من أخطاء بسيطة، إلى انحراف «ما كانت تتمتع به من خصال حميدة» ، حيث أجبرها على أن تغطى حقيقتها بقناع صارم وتتصرف بسلوكيات نفاقية حتى تتواءم مع (النموذج) الذى فرضه الأب ، ولقد أدت هذه التربية إلى خلق طبيعة أخرى فى حياة كلارا أتت لتصبح دائمة فيها، مشوهة بهذا كيانها الإنسانى الأول ، أما إيسابيل، الطبيعية جدًا، التلقائية والأصلية، فتقدم درسا رائعًا فى الوضوح والكرم ، على الرغم من أن كلارا المرائية المتصنعة، تلقى عقابا فى النهاية، مضطرة للزواج من الأحمق طالب نوات المال دون كلاوديو، فالمذنب الحقيقى، حسبما اتضح ذلك منذ المشهد الأول للعمل، هو دون مارتين، الممثل لنظام تربوى وعقلية اجتماعية وأخلاقية خاطئة.

أما العملان الممثلان لمسرح موراتين والكوميديا الكلاسيكية الجديدة فهما، مع ذلك، الكوميديا الجديدة أو القهوة وموافقة البنات، التى تعد من أعظم أعماله.

فى التقديم الذى يصدر به عمله الكوميديا الجديدة La Comedia nueva كتب يقول: «من كثير من الكتاب الجاهلين الذين يملؤون مسارحنا بالأعمال الكوميدية غير الملائمة، والأعمال الهزلية السخيفة، والأغانى البلهاء والفاضحة صاغ (الكاتب) شخصية دون إيلوتريو، ومن النساء الكثيرات من مدعيات العلم والباعثات على الضيق، صور شخصية دونيا أجوستينا، من كثير من المتحذلقين والمتفشين والمتكلمين، الذين

يدعون معرفتهم بكل شيء ، صور لنا شخصية دون إيرموخينس، من كثير من المهازل الوحشية، المليئة بالمقالات الأخلاقية، والحوارات الجانبية الفردية الثائرة، واستعراض الجيوش، والمعارك، العواصف، طلقات ودخان، صاغ (الكاتب) حصار فيينا الرهيب El gran Cerco de Viena ولكن لا وجود لهذه الشخصيات أو لهذا العمل ». لقد كشف نقاد الأدب عن حقيقة الشخصيات الواقعية التى اتخذها موراتين نموذجا لتحديد معالم شخصياته التى سخر منها، ورغم وجود نقد أدان الكاتب بسبب القسوة التى عالج بها شخصية كوميًا الطيب، والذى من المحتمل أن يكون هو النمط المعالج فى شخصية إيلوتيريو، كما لم يتوان ناقد عن توجيه النقد إلى ذلك النمط الكوميدى المدان، مدعيا أن موراتين لم يكن يأخذ فى اعتباره سوى إنجازاته الأكثر سوءًا. هذا الموقف لاعلاقة له على الإطلاق، بالطبع، بالنقد الأدبى ، والشخصيات والعالم الذى يسخر منه موراتين فى أعماله الكوميدية تظهر قبل كل شيء زيف حيواتهم المتجذر ، فليس دون إيلوتريو كاتبا أصيلا، ولا دون إيرموخينس عالما أصيلا وإنسانا بارعا، وكذلك فما دونيا أجوستينا بالمرأة اللاأصيلة ، ثلاثتهم يحيون حياة مزيفة ، مدعين حقائق لا تتوافق مع الواقع ، وحياتهم ليست سوى كذبة خالصة، حياة فارغة.

يبدو لى أن موراتين يذهب إلى ما هو أبعد من النقد الأدبى أو، إذا ما أردنا، إلى الهوية الداخلية أكثر، حيث إن ما يظهر على السطح لا يقتصر على لا معقولية جنس درامى ما وخطأ ووحشية أسلوب كاتب درامى، أو عالم أو امرأة عالمة وعارفة بالأمور وبواطنها، وإنما الزيف المتجذر واللا أصالة لهواية ليست هى فى الحقيقة ولحياة يحياها البعض ؛ ولهذا فإن السخرية من عالم، أو بالأحرى، عالم أدبى صغير تغوص فى الأعماق ، أى أنها تصل إلى جذور النفس البشرية ذاتها. دون إيلوتريو ودونيا أجوستينا، المتهمان باللا أصالة، يعتقان منها فى النهاية ويقبلان العيش وفقا لما جُبلا عليه ، فقط، نرى دون إيرموخينس يظل على حاله دون خروج من دائرة اللا أصالة ، وهكذا تتحول قسوة موراتين إلى شفقة كبيرة بشخصياته حين يقوم هؤلاء، بعد الفشل فى موقف- غائى- بالاعتراف لأنفسهم بحقيقتها. لايمكن اعتبار: الكوميديا الجديدة La Comedia nueva، بأى حال من الأحوال: «عمل كاتب ممتعض» مثلما يؤكد على ذلك- لاندرى لماذا- بالبوينا برات[٢٧]، وإنما، على العكس، عمل كاتب كان يمتلك ليس فقط فطنة نقدية رقيقة وإحساسا رائعا، وإنما أيضا إحساسا أخلاقيا عميقا بالواقع والوضع الإنسانى. ليس طريقا جيدا ذلك الذى نسلكه فى شرحنا للعمل أو للموقف

الإشكالى فيه مستخدمين أسلوب الامتعاض أو الشكل المناهض للكاثوليكية والجمود، المؤكدة بصورة تطوعية، ذلك داخل الواقع الإسبانى المعقد، لأولئك الذين يطلق عليهم المتفرنسين ، كما أنه لايحمل جديدا فى موضوعية الفهـم النقدى ما يثار من شـتائم أو تعبيرات جافة.

أما موافقة البنات El Si de Las ninas فتعد أعظم عمل كتبه موراتين لأسباب عديدة :

١- لرؤيتنا للفطنة والإحساس، أو العقل المنطقى والعقل العاطفى، أو الرؤية النقدية والأخرى العاطفية، يعملان جنبا إلى جنب فى انسجام تام منذ البداية، وليس بصورة متتابعة كما فى الكوميديا الجديدة أو فى أعمال الكاتب الأخرى، مما يؤدى إلى خلق عالم كوميدى ومجموعة من الشخصيات التى أنعم عليها بالوحدة، وبالتالى، بالإنسانية السامية.

٢- نظرا للإيقاع المسرحى التام الذى يربط بعض المواقف بالبعض الآخر.

٣ - نظرا لطبيعية وعدم الجبر أو ميكنة التواؤم بين الوحدات المسرحية، تعمل وحدة الزمان والمكان على تكثيف وحدة الحدث، بدلا من عرقلتها أو إبدائها فى صورة مصطنعة. وباعتباره عملا مسرحيا يكتسب تمامه الأسلوبى ، لا على حساب الوحدات المسرحية، وإنما بفضلها .

٤- نظرا لطبيعية وفعالية الحوار الذاتى الدرامية، وهى أمور لا تمكن فى شىء آخر سوى التوافق بين الكلمة والشخصية، الكلمة والموقف. لاتأتى اللغة فى خدمة ذاتها، وإنما فى خدمة الحدث الذى تقوم الشخصيات بتمثيله.

بالنسبة للموقف الدرامى الأساس للعمل الذى يجمع الشخصيات فى مكان واحد، وينجم عن اجتماعها هذا حدث الكوميديا، نجده كامنا فى حفلة عرس قائمة على أساس من الزيف واللا أصالة . فى الحقيقة، دونيا إيرينى، الأم، تتصرف بشئ من الزيف، حيث نجد سلوكها محكوما لا بسعادة أو حب ابنتها، وإنما بمدى راحتها وتطلعها للرفاهية، دونيا باكيتا، الابنة، رغم براعتها، لاتجد فى نفسها القدرة على التعبير عن نفسها بأصالة نظرا لنوعية التربية التى يسأل عنها المجتمع، الذى حول الأمر الطبيعى والشرعى إلى جريمة: حبها، أما بالنسبة لدون دييجو، زوج المستقبل الذى بلغ الثامنة والخمسين من عمره- أما باكيتا فهى فى السادسة عشرة- فهو رجل

يخادع نفسه، مثلما يحاول إظهاره موراتين في ردة فعل سيمون، خادم دون دييجو، وفي انشغال العجوز بأن يظل خبر هذه الزيجة سرا، ومن هنا يأتي استعجاله لطرد ابن أخيه من المنزل، وأخيرا، وحين يعي دون دييجو، في الوقت الذي يماط فيه اللثام عن الحب الذي يجمع بين باكيتا ودون كارلوس، عدم أصالة الوضع الذي أدى به إليه خوفه من العزلة الرهيبة في أحضان الشيخوخة، الأمر الذي أعلن، تماماً، بعد هذا الإدراك والوعي، والذي يؤدي به إلى الاتصال الأصيل بذاته، يجد الصراع، القائم بواسطة لعبة تبادلية من الخداع وخداع الذات، حلا سعيدا، إذ باستطاعة كل فرد من أفراد الكوميديا أن يعيش الواقع بأصالة تامة، أي وفقا لحقيقة كل شخص، أما المجتمع، الذي يتمثل في شخصيات الكوميديا فيظل متهما ومعترفا له باللا أصالة. إن من يحقق النصر هنا، بصورة مثالية، ليس هو هذا أو ذاك الشخص، وإنما الحقيقة الواقعية، أي الطبيعة، التي ليست بالعقلانية فقط أو بالعاطفية فحسب.

إن موافقة البنات El Si de las ninas تمثل تماما بما لها من شكل درامي، وبنية المضمون غاية تصبو إليها الكوميديا الكلاسيكية الجديدة التي كتبها موراتين، وفيما يتعلق بالسوداوية التي أبرزها الكتاب والنقاد دائما والناجمة عن الدمج الرقيق بين الهجاء والحنان، تعد بالنسبة لي، انعكاسا قويا للشخصية الأساسية لموراتين الإنسان، أكثر من كونها إعلانًا عن الرومانتيكية.

بعد عام ١٨٠٦ لم يعد موراتين لكتابة أي عمل أصيل، وترك لنا، على العكس، صياغتين جديدتين لعملية كتبهما الفرنسي موليير: مدرسة الأزواج La escvela de Los maridos (١٨١٢)، طبيب بالقوة El médico a palos (١٨٠٤). في عام ١٧٩٦ نشر ترجمة مباشرة عن الإنجليزية لهاملت شكسبير، الذي قرأ أعماله في لندن أثناء مدة إقامته هناك في الفترة ما بين ١٧٩٢، ١٧٩٣. في رسالة بعث بها إلى صديقه ميلون، مؤرخة في بولندا، أغسطس ١٧٩٤، كتب يقول: «يالها من مأساة إنجليزية، تحمل عنوانا لها هو «هاملت» ترجمتها من أولها إلى آخرها!»[٢٨]. لقد أثارت مأساة شكسبير في نفسه حماسا كبيرا، إلا أن النظام الدرامي لم يعجبه، لا لأن شكسبير يعد كاتبا أكبر بكثير من موراتين، كما كتب بالبوينا برات، ولكن لأن موراتين كان يعيش واقع عصره، وهذا العصر لم يكن قد نضج بعد لاستقبال شيئ أسمى وأكبر، ولابد لنا من أن نذكر هنا، مع ذلك أن موراتين كان الوحيد في عصره- ١٧٩٤- لكونه لاتينيا لا جرمانيا- الذي عرف كيف يترجم شكسبير، بدلا من أن يغتاله عبر إعادة صياغة

أعماله بما يتوافق مع الذوق الكلاسيكى الجديد ؛ وهذا دليل كاف للإعجاب والاحترام، ومن ثم، الوعى بالمهمة الوظيفية.

فى «الالتفاف» Advertencia الذى يأتى فى مقدمة ترجمته كتب موراتين هذه الكلمات التى نحكم عليها بأنها كلمات مثالية: «يكفى أن أقول، إنه من أجل ترجمتها فى صورة جيدة ليس فقط مهمًا أن يملك المرء زمام اللغة التى كتبت بها، ولا أن يعرف التغيير الذى أحدثه فيها مرور قرنين من الزمان، دون التماهى مع الفطرة الشعرية للمؤلف، ومتابعته فى نشواته، والنزول معه فى سقطاته، والتكهن بأسراره، وإعطاء الألفاظ والعبارات التى ساقها قسرا من جانبه نفس القوة ونفس التعبير الذى أرادهما لها، وإلزام الغريب بالتحدث بلغة نبيلة وفصيحة...»[٢٩].

بالإضافة إلى القيم الأدبية والدرامية الخاصة بالكوميديا التى كتبها موراتين والتى جعلت منها أفضل انتاج مسرحى أخرجه الفن الدرامى الكلاسيكى الجديد على الساحة الإسبانية، وأهميتها فى تاريخ المسرح الإسبانى الحديث تعد أمر اســتثنائيا؛ إذ أنها باعتبارها شكلا دراميا تتجاوز صلاحية الفترة الكلاسيكية الجديدة وظلت تتابع مسيرتها كنموذج بنائى كوميدى على مدى القرن التاسع عشر بأكمله، حية، بصفتها شكلا دراميا، أثناء الرومانتيكية ومحدثة تأثيرا كبيرا فى كتاب «الكوميديا السامية La alta Comedia» . لقد عرفت كوميديا موراتين إذن، مغزى كبيرا يعنى، ليس فقط كمال الكوميديا الكلاسيكية الجديدة، وإنما صيغة درامية محملة بكل ألوان المستقبل.

وسرعان ما انتشرت بين من عاصره من الكتاب، وصورة تقليدية لهذه الكوميديا، ويبرز من بينهم ماريا روسا جالبيس، التى بالإضافة إلى أعمالها المأساوية، ألفت أعمالاً كوميدية (من جاور الأبله أصابته البلاهة Un bobo hace ciento، الأنانى El egoista، غنادرة الأدب Los figurones literarios، الأسرة على الموضة La familia a la moda) وأفضل هذه الأعمال يتمثل فى «غنادرة الأدب»، حيث نشاهد فيها المتحذلق دون بانونثيو أو الغنادرة الآخرين من أمثال دون ثيليندرو ودون إيبيتافيو ودون إسدرو خولو، وهى عبارة عن تقليد سعيد للكوميديا الجديدة.

من بين أولئك الكتاب الذين مارسوا كتابة الكوميديا الكلاسيكية الجديدة على مدى الثلث الأول من القرن التاسع عشر، والذين يسيرون على نهج موراتين، يمكن أن نبرز أسماء مؤلفين هما: مارتينيث دى لاروسا ومانويل إدواردو دى جوروستيثا (١٧٨٩ -

١٨٥١)، المولود فى بيراكروث، من أبوين إسبانيين، تلقى تعليمه فى إسبانيا وكان ممثلا للمكسيك حين أعلنت استقلالها، أما الكاتب الأول فقد أخرج لنا أربعة أعمال كوميدية: (نفوذ الوظيفة ! ! Lo que puede un empleo البنت فى البيت والأم فى القناع La nina en casa y la madre en La máscara، الغيرة بلا أساس Los celos infundados أو الزوج فى المدخنة El marido en la Chimenea، العرس والعراك La boda y el duelo) من المدرسة الكلاسيكية الجديدة ، مثلث الكوميديا الأولى عام ١٨١٠ فى قادش Cadiz، ونشرت الأخيرة عام ١٨٣٩، رغم أنها كتبت قبل ذلك بسنوات، وجاءت «الالتفاتة» التى تصدرتها متضمنة لتعريف لها من قبل المؤلف يصفها بأنها «كوميديا تنتمى إلى مدرسة موراتين»(٣٠). أما فيما يتعلق بجوروستيثا ، فإن أعماله الكوميدية الخمسة الأصلية، والتى كتبت فيما بين ١٨١٨ و١٨٣٣ (الرفق بالجميع Indulgencia para todos، ١٨١٨ العادات القديمة Las Costumbres de antano ١٨١٩ ، النساء والرجال Las mujeres y los hombres، ١٨١٩، دون دييجيتو، ١٨٢٠، أعيش معك على الخبز والبصل Contigo pan y cebolla، ١٨٣٣، وقد كتبت الأخيرة فى صورة نثرية) تنتمى هى الأخرى إلى مدرسة موراتين الكلاسيكية الجديدة، على الرغم من أن الكوميديا الأخيرة، التى تشمل على هجاء موجه لسيدة رومانتيكية شابة لا تراعى وحدتى المكان والزمان، إلا أنها تحتفظ بطابعها الكلاسيكى الجديد فيما يتعلق بغايتها الأخلاقية والأسلوب الذى كتبت به (٣١).

وكذلك فإن تأثير موراتين، فيما تركه من شكل درامى، يبقى واضحا أيضا وحاسما فى كتابات أعظم وأهم كاتب درامى فى الفترة الرومانتيكية، بريتون دى لوس إريروس، Bretón de los Herreros

٤- دون رامون دى لاكروث (١٧٣١ - ١٧٤٩) والساينيت:

Don Ramón de la Cruz (1731-1749) y el Sainete

بدأ دون رامون دى لاكروث مشواره الأدبى باتباع النماذج الجمالية للمدرسة الكلاسيكية الجديدة، حيث أظهر ولاءه فى السيرة على نهج فن الشعر للوثان Luzán ، يكمن مجهوده الدرامى، أساسا، فى دوره كمترجم ، ترجم أعمالا تراجيدية لراسين (بايا ثيتو Bayaceto) وللإيطالى زينو (سيسوستريس) وميتاسيو (آئيثيو، تاليسترتس) ولشكسبير (هاملت)، وأعمالا كوميدية لفولتير (الاسكتلندية La escocesa)

وبياومارشس (لا إوخيثنيا La Eugencia) وبالإضافة إلى ما قام به من ترجمات، نجده قد أعاد صياغة، أو بالأحرى، «أصلح» أعمالا من المسرح الباروكى وكتب الأوبريتات. إن حماسه للفلسفة الجمالية للكلاسيكية الجديدة، والذى لم يكن قويا بدرجة كبيرة، يتناقص رويدا رويدا حتى يحل محله موقف آخر مناقض، يعلن فيه معارضته الجليّة للاتجاه الكلاسيكى الجديد فى المسرح فى عام ١٧٦٥ جاء قطع الصلة مع عالم الكلاسيكية الجديد تاما، وهكذا أصبح رامون دى لاكروث يكرس مجهوداته بصفة كاملة لكتابة المهازل المكونة من فصل واحد والتى عرفت باسم «الساينيت» ، وهى الصورة الثمانى عشرية (القرن الثامن عشر) لكتابة المهازل التى عرفت فى السابق باسم (إنتريميس entremés)، وإذا ما عاد الكتابة المأساة فإن ذلك يأتى رغبة منه فى التقليد الساخر، مثلما فى «مانولو» Manolo(1769) أو فى المونيويلو El Munuelo (١٧٩٢) من مثيلاتها من المآسى.

إن الساينيت، باعتباره عملا مسرحيا كوميديا قصيرا، كتب فى صورة شعرية مكونة من ثمانية مقاطع ، مقطع بالأغانى، يعد الجنس المسرحى الأكثر شعبية فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر. وها هو دون رامون دى لاكروث، مدافعا عن المهازل التى كتبها، ذكر يقول عنها: «إنها بمثابة رسم دقيق للحياة المدنية وعادات الإسبان» «ليس هناك ولا وجد من قبل اختراع درامى أكثر من نقل صورة للأوضاع المشاهدة فى الواقع، أى معالجة الأشخاص، لغاتهم، أعمالهم وعاداتهم... أولئك الذين قضوا أوقاتهم فى مرج يقام فيه عيد صان إيسيدرو، والذين زارو السوق القديم صباحا، والميدان الكبير بمدريد يوم ما قبل أعياد الميلاد، المرج القديم فى الليل، وسهروا ليلتهم فى أعياد صان خوان وصان بدرو...، أى أولئك الذين شاهدوا أعمالى الهزلية، التى ما كانت تزيد فر عرضها على المسارح أكثر من خمسة وعشرين دقيقة...، بإمكانهم الحكم عليها إذا ما كانت نسخة أم لا مما لاتشاهده عيونهم ولما تسمعه آذانهم، إذا ما كانت الأحوال صالحة بما يتوازى مع الأرض التى يسيرون عليها، والمشاهد لاتمثل تاريخ العصر الذى نحياه... أنا أكتب، والواقع يملى على ما أكتبه». إذا ما أخذنا فى الاعتبار أن هذا الواقع الحقيقى قصير جدا فى سعيه ونشاطه ولا أهمية له ، وأن هذا التاريخ سطحى العادات فسوف تجتمع بين أيدينا صورة دقيقة عن العالم الذى درات فيه هذه الأعمال الهزلية، وتقنيتها وغايتها.

فى بعض المهازل يقدم، ناقلا ما هو حقيقى وما هو متخيل، مشاهد من حياة الشوارع المدريدية، إما بتقنية تصويرية للأشخاص، التى لا تتعدى كونها تمثل صورة سطحية لما هو مصور (مرج القديس إيسيدرو La Pradera de San Isidro، الريتيرو فى الصباح El Retiro Por La manana، الميدان الكبير (لابلاثا مايور فى أعياد الميلاد) La Plaza Mayor por Navidod.. إلخ) وإما عن طريق تقنية هجائية غير متعمقة، مثل: هالة المصباح El fandángo del Candil ، أما فى بعض المهازل الأخرى فنراه يحملنا إلى دواخل الطبقة المتوسطة، وذلك بهدف إطلاعنا على طرائق سلوكهم وتصرفاتهم، فى وحدتهم وحين يتواجد معهم غيرهم كما نلحظ ذلك فى (الحفل الراقص El Sarao، ندوات مدريد Las tertulias de Madrid.. إلخ) تأتى «صورة» هذا المجتمع فى شكل بدائى ، وتركز دائما على مظاهرهم الخارجية أكثر من التركيز على ذواتهم، إن ما يحاول المصور التقاطه هو، من ثم، الهيئة الخارجية. وفى النهاية يقدم لنا فى مجموعات أخرى من المهازل فرصة تمكننا من الدخول إلى عالم الأحياء الوضيعة حتى نتسلى بمشاهد حياة بعض أنماطها (القسطل المطحون Las Castaneras Picadas، سلة بائع الرقاق La Cesta del barguillero، مشارب بويرتا ثيرادا Aguaderos de Puerta Cerrada... إلخ)

لم يعمل التصوير للحياة المدريدية، أو العادات، ولا كون هذه الأمور تمثل «وثائق لعصرها» ولا النمطية ولا حتى الشعبية على إنقاذ هذه الأعمال الصغيرة مما هى عليه: فهى جنس مسرحى عامى، يتمتع بنوعية درامية وضيعة، وكوميدية بسيطة وفقيرة لعلها تكون هامة بالنسبة لكاتب تاريخ مدينة مدريد، ولكنها لا تكاد، بصفتها مسرحا، تعنى شيئا. إن من يسير على خطوات ما ينصح به منينديث بيلايو، الذى كتب يقول : «إن من يهب باحثا عن إسبانيا فى القرن الثامن عشر، فسوف يجدها فى أعماله الهزلية، وفقط يجدها فى هذه الأعمال الهزلية التى كتبها» يمنى فى النهاية بالغش والخداع، حيث لا يوجد من إسبانيا القرن الثامن عشر سوى القشور. وها هو دون رامون دى لاكروث، مصور الميادين والشوارع، حين يأتى على ذهنه «تصوير الأفراد» يقوم بتصوير الملابس والشعور المستعارة.

هذه الصورة التى ينقلها دون رامون دى لاكروثيا لإسبانيا كانت واقعة فى الفترة ما بين ١٧٦٢ و١٧٩٢، وهى الفترة التى كتب فيها أعماله الهزلية. من هذه الصورة الكلية لإسبانيا، نجد أفضل جزء فيها هو الذى يرسم الواقع الشعبى، حيث نجد أفراده

يعـالجون بكل أشكال اللطف والظرف، بعد أن يدخر كاتب المهزلة الصورة السـاخرة للأفـراد الذين ينتـمـون إلى الطبـقـة المتـوسطة، دون أن يُعنى له قط توجـيـه مـثل هذه السخرية إلى الطبقة الأرستقراطية.

وما إن أصبح رامون دى لاكروث المالك الأوحد للساحات المسرحية المدريدية، حتى سار على نهجه جمع من المقلدين لكتاباته الهزلية، غير أنها أتت أقل منها فى الروح الفكاهية والاستـحقـاقات الأدبية، ومن بين هؤلاء يبرز فى المقام الأول القـادش خوان إجناثيو جونثاليث ديل كاستيو (١٧٦٣ - ١٧٩٩) ، وحين أقدم الكاتب على كتابة أعماله جعل أحداثها تدور فى ساحات الأندلس، ووجد بها أيضـا روح السـخرية من الطبقة المتوسطة، وخاصـة ضد أنماط بشرية مـعينة مـثل، ولى الأمـر، والطبيب والمحـامى أو الغندور ، وتعاطفه مع الأنماط الشـعبيـة من المتـغندرين رجـالا ونساءً. من بين أفـضل أعماله الهزلية يمكن أن نذكر: مقهى قادش El Café de Cádiz بيت الجيران La Casa de vecindad، من جزئين، دوروتيا البـرئيـة La Inocente Dorotea أو سلسلة الجندى الصلف El Soldado Fanfarrón، من أربعة أجزاء[٣٢].

الفصل الخامس

المسرح فى القرن التاسع عشر

١- الدراما الرومانتيكية :

El Drama Romántico

لقد ظهرت الدراما الرومانتيكية وفرضت نفسها فى إسبانيا بعد عدة سنوات من ظهورها فى إنجلترا وألمانيا وفرنسا وإيطاليا، وهى البلاد التى كان قد بلغ فيها الاتجاه الرومانتيكى فترة نضجه ، وأعطى أفضل ثماره فى الوقت الذى كانت إسبانيا تشهد على خشبات مسارحها نجاح دون ألبارو Don Alvaro أو قوة القدر La fuerza del sino (١٨٣٥)، لدوق دبياس، العمل الرئيسى للمسرح الرومانتيكى الإسبانى. فى العام السابق كان الجمهور المدريدى يحضر تمثيل: مؤامرة فينيسيا Conjuraciónde Venecia، لمارتينيت دى لاروسا، وماتياس، ولارا، الذين افتتحوا الفترة الرومانتيكية للدراما، والتى سرعان ما انتهت ، حيث إنه فى عام ١٨٤٩، والذى شهد افتتاح: خائن وغير معترف وشهيد: Traidor inconfeso, y mártir لثوريا، يمكن القول بأنه قد انتهت صلاحية المسرح الرومانتيكية. أول مايبرز، إذن فى تاريخ الدراما الرومانتيكية الإسبانية هو ظهورها المتأخر واستمرارها القصير. لقد جاء هذا التأخير وثيق الصلة بالوضع السياسى فى إسبانيا خلال السنوات الرئيسية للاستبداد والرقابة الأدبية فى فترة حكم فيرناندو السابع ، الذى خلق مناخا يختلف تماما مع حرية الإبداع الفنى، فقام بنفى المفكرين الإسبان ومنع الفكر من أن يسير فى مساره الطبيعى، كذلك المعتقدات والمواقف التى تخمرت فى الذاكرة الإسبانية. لما كانت الرومانتيكية كموقف حيوى يمكن تلمسها فى المجتمع الإسبانى منذ بلاط قادش Las cortes de Cádiz، مثلما أشار خوليان مارياس، فإن تبلورها فى أسلوب أدبى ملائم لم يحدث إلا وقت رجوع المهاجرين الليبراليين، وبعد وفاة فيرناندو السابع، ولكن بالإضافة إلى الظرف

السياسى الذى أخر الظهور والنجاح الأدبى للرومانتيكية، علينا أن نأخذ فى الاعتبار كذلك – باعتباره عاملا مهما – ثقل التربية الأدبية الكلاسيكية الجديدة الجاثمة على صدر جيل مارتينيث دى لاروسا ودوق ريباس، الجيل الذى كان مكلفا منذ شبابه بإنجاز الثورة الأدبية فى إسبانيا والذى ، على العكس ، حاول القيام بها بصورة ما جزئيا حين بلغ مرحلة النضج، وقد جاء ذلك لحاجة داخلية أقل من التشبع وتقليد الآداب الفرنسية والإنجليزية. هكذا، فإن الأدب الرومانتيكى الإسبانى قد حمل فى طياته، منذ بدايته، بذور تفككه، وذلك إذا ما أخذنا فى الاعتبار أنه قد جاء نظرا لموقف تم تبنيه بوعى تام، أكثر من كونه نموا عضويا بموجب ضرورات روحية لايمكن تفاديها، وكردٍّ على موضة سائدة. من هنا أتى هذا الإبداع فى الفراغ، وهذا التفخيم الشكلى وهذه البلاغة والجوهر الفكرى قليل العمق الذى أتى يميز غالبية الإنتاج الرومانتيكى الإسبانى ، الذى تغيب عن ساحته الأهمية الأصيلة نظرا لغيبة الإشكالية الأصيلة أيضا، حيث إن كتابنا الرومانتيكيين، باستثناءات مشرفة (لارا ، على سبيل المثال)، لم يتمكنوا من الوصول إلى أن يعيشوا حقا، ومن الداخل، باحتدام، وجودهم الشخصى. إنهم ، بقدرما، ورثة مشاكل مستوردة، ما كان عليهم أن يبحثوا عن حلول لمشاكل تولدت عفويا وبجدية، فى حياتهم الشخصية، مشاكل قائمة تعمل على مضايقتهم، وإلزامهم بالرد عليها، متجذرة فى أعماق الوعى؛ لهذا، فقد جاء مرور الرومانتيكية وأجناسها الأدبية سريعا ومرات نادرة نراها قد تعمقت أو بلغت نفس المستوى من الأهمية أو ثراء روحانيا مماثلا لما كانت عليه فى بلاد أوروبية أخرى. إن الرومانتيكية الإسبانية عانت – فى الغالب الأعم – من عجز راديكالى بالنسبة لقضية التأمل الباطنى .

فقط، حين نأخذ فى الاعتبار كل ما أشرت إليه الآن، يمكننا أن نفهم بأن الدراما الرومانتيكية الإسبانية، وعامة أدبنا الرومانتيكى، قد اشتملا على نصيب من جمال وثراء الشكل يفوق عمق وأصالة المضمون، وأننا نجد أفضل قيمهما فى الشكل لا فى المضمون.

وكذلك فلا يجب أن ننسى بأن الدراما الرومانتيكية لم تنجح قط بصورة كاملة وما استحقت قبولا جماعيا، ولا حتى فى سنوات ازدهارها، وخلال أفضل خمسة عشر عاما من حياتها، منذ ١٨٣٥ وحتى ١٨٥٠، جاءت مجادلة «الكلاسيكيين» و«الرومانتيكيين» لتملأ بإيقاعاتها الحماسية المناخ الأدبى ومجلات تلك الفترة، والتى

يبرز من بينها إلى جانب: الفنان El Artista (١٨٣٥ - ١٨٣٦)، لا تنساني No me ol-vides(١٨٣٧-١٨٣٨)، المدرسة الفنية والأدبية EL Liceo Artisticoy Literario (١٨٣٨)، وغيرها الكثير [1]، والمجلة الأسبوعية الحالة EL Semanario Pintoresco (١٨٣٦-١٨٣٧)، التى تأسست عام ١٨٣٦ على يد ميسونيرو رومانوس، مؤلف ، بين مقالات هجائية عديدة للرومانتيكية، الرومانتيكية والرومانتيكيين E L Romanticismo y románticos، الذى اشتمل على تقليد ساخر، ونشر عام ١٨٣٧ ، نفس العام الذى شهد افتتاح: عشاق ترويل Los amantes de Tervel، لهرتزينبوخ، الذى أتى بعد دون ألبارو Don Alvaro(١٨٣٥) لدوق ريباس و الغزال: EL Trovador (١٨٣٦)، لجارثيا جوتيريث، وخلال نفس هذه السنوات التى شهدت مجادلة ساخنة، قام ممثلو المدرسة «الكلاسيكية» والمدرسة الرومانتيكية بافتتاح أعمالهم دون أن يتمكن أحدهم من هزيمة الآخر ، وظهر أنصار المدرسة «التوفيقية» وحدث أن تسلل العديد من أفراد الأحزاب الأدبية المتطرفة والملتزمة إلى أماكن أخرى، ومن هذه الأماكن إلى تلك الأحزاب.

١-السمات العامة للدراما الرومانتيكية:

(أ) تأتى العناصر الشكلية التى ميزت هذه الدراما، بقدر كبير، ردا على الرغبة فى التخلى عن البنية الدرامية الكلاسيكية الجديدة، معارضين الوحدة ذات النغم الواحد لها، وبنيتها المنظمة باستخدام الحرية كمبدأ فنى ، الحرية التى لاتقوم على أساس من تقليد «الطبيعة» ، مثلما حدث فى مسرح العصر الذهبى، وإنما على نظرية فنية ترفض كل ما من شأنه أن يمثل قاعدة أو معيارا، باسم الفن نفسه تحديدا، الذى يتحول إلى سبب كاف فى ذاته. وقد تمت إزاحة الحدود التى كانت تفصل وتحدد الأجناس الدرامية مما أدى إلى الخلط بين ماهو تراجيدى وما هو كوميدى ، ليس بحثا عن التصوير «الاحتمالى» للواقع فحسب ، وإنما عن التعبير عن كل مابه من أمور مضحكة ، القيمة الرئيسية الجديدة التى تم اكتشافها ، وذلك عن طريق التقابل بين القيم الموجبة و الأخرى السالبة للوجود البشرى ، وهذا من خلال منظور مثالى أساسا . وقد أتى الخلط بين المأساة و الكوميديا مصحوبا بالخلط بين الشعر والنثر ، رغم أن هذا الأخير لم يظهر إلا فى قليل من الأعمال ، ولم يبلغ حد النجاح ، والذى كان قائما بصورة أكبر على أساس

من الرغبة الشديدة فى الأصالة ، لا على أسباب فنية راسخة ومتماسكة ، ولا على أسباب درامية ، حيث إن مثل هذا الخلط ، من خلال وجهة نظر مسرحية خالصة ، كان يمثل خطأ أكثر منه صوابا ، ومشبع بأمور اصطناعية أكثر من الأخرى الطبيعية ، حيث إنه لا فى دون ألبارو Don Alvaro ولا فى الغزال Trovador، أو فى عشاق ترويل Los amantes de Teruel الأعمال التى شهدت خلطًا للشعر والنثر ، يمكن الكشف عن أسباب داخلية، مرتبطة بالجوهر الدرامى ذاته ، تعمل على تبريرها ، إذ الانتقال من النثر إلى الشعر والعكس ، يعد أمرا تعسفيًا ؛ لهذا وبسبب هذا التعسف نفسه حين تنتهى هذه اللحظة الأولى التى يقوم فيها الكتاب بالاستسلام الحماسى لمتعة التخلى عن كل قاعدة والتزام ، مثلهم فى هذا مثل التلاميذ فى إجازاتهم حين يحاولون الارتكاز على عدم النظام العفوى المحض ، تختفى تلك المهاجنة وتقتصر الكتابة على استخدام الشعر فقط ، بتعدد ثرى فى الأوزان الشعرية، مثلما حدث بالنسبة للفن الدرامى فى القرن السابع عشر ، رغم أنه لم تكن هناك تلك المواءمة التى حصل عليها كبار كتاب العصر الباروكى بين الشعر والموقف الدرامى.

لم تعد هناك مراعاة لوحدتى الزمان والمكان ، وقد أتى تعدد الأمكنة المسرحية وتفضيل بعض هذه الأمكنة (الضريح ، المناظر الطبيعية الوعرة والمعزولة ، سجن مظلم) أمرا خاصا بالدراما الرومانتيكية ، كما أتت التغييرات المتواترة للأمكنة ردا على البنية الديناميكية للحدث ، أو بالأحرى ، على الدسيسة المعقدة الخاصة بمثل هذه الأعمال التى يظهر فيها البطل دائما مدفوعا بالحاجة إلى التغيير التى لا يمكن تفاديها.

وفى مواجهة غيبة الإشارات المسرحية المميزة للمسرح الكلاسيكى الجديد ، تتوافر فى الرومانتيكية تلك الإشارات التى تتعلق بالإخراج المسرحى أو مواقف الشخصيات على حد سواء . فى مواجهة اللاعلمانية والطابع التجريدى للمكان فى الدراما المأساوية عند الكلاسيكية الجديدة ، نجد الدراما الرومانتيكية تتميز بعلمانية قوية وتجريد مكثف للمكان المسرحى ، يأتى الحدث دائما محدد المكان بعناية فائقة ، مدرجا فى ظرف مكانى – زمانى محدد ولا يعد فن تزيين المسرح مجرد إطار بسيط للحدث ، وإنما ، فى مرات عديدة ، يقوم بمهمة درامية على درجة عالية من الأهمية .

تتنوع عدد الفصول بين ثلاثة أو أربعة أو خمسة ، وأحيانا مثلما فى دون ألبارو Don Alvaro أو الغزال El Trovador، يطلق عليها اسم خورناوس J ornadas، كإعلان عن صفة القرابة مع المسرح القومى فى العصر الذهبى ، وأحيانا أخرى ، نرى كل فصل يحمل عنوانا دلاليا لمعنى أو جوهر الحدث أو الموقف ، وها نحن نضرب مثلين على ذلك : الغزال (الفصل (خورنادا) الأول : النزال El duelo، الفصل الثانى : الدير El convento، الثالث : الغجرية La gitana ، الرابع : التنزيل La revelacion ، الخامس : التعذيب البدنى El Suplicio) . دون خوان تينوريوDon Juan Tenorio (الجزء الأول الفصل الأول : إباحية وعار Libertinadie y escandalo،الثانى : البراعة Destreza ، الثالث : التدنيس Profanacion الخامس : الشيطان على أبواب السماء El diablo a las puertas del ciélo، الجزء الثانى ، الأول : خيال دونيا أينس La sombra de dona Inés ، الثانى : تمثال دون جونثالو La estatua de don Gonzalo ، الثالث : رحمة الرب وتمجيد الحب Misericordia de Dios y apoteosis del amor).

(ب) إذا ما انتقلنا من العناصر الشكلية إلى دراسة الشخصيات ، فستبرز فى اللحظة الأولى شخصية البطل سواء كان رجلا أم امرأة ، البطل والبطلة الرومانتيكيين ، وبالنسبة للملامح المميزة للأول فهى السر الغامض والعاطفة المشئومة ، وأما البطلة: العنوية والبراءة وقوة العاطفة . يبدو البطل الرومانتيكى بالنسبة للآخرين فى صورة رجل غامض ، مجهول أو غامض الأصل ، يحمل فوق رأسه قدرا مشئوما ينزل المصائب بهؤلاء الذين يحبونه والذين يحبهم، جميل من الناحية الجسمانية والروحية على حد سواء، حيث يجمع فى ذات الوقت بين ما هو ملائكى وما هو شيطانى، يحب الحرية فوق كل قيمة أخرى فى الوجود، وفقط بهذا الحب يتنافس الحب مع الحب، الذى يتجسد فى المرأة، ومثلما تفعل الرياح بشراع المركب ، حيث تملؤه بالهواء وتدفعه ، هكذا نجد المثل الأعلى يهب على روح البطل ثم يدفعه إلى الأمام، نشوانا حتى الثمالى من الجمال، إنه من أكثر الرجال أهمية، والرجل الذى يعيش فى توتر دائم لا ينطفئ، رجل الحالات المتطرفة الذى يهبط من قمة المتعة إلى حافة الألم، الباحث عن السعادة، والذى تبحث البلايا عنه، القادر على أن يحيا الحياة بكل ما فيه من قوة ، يصحبه الموت ثم يتخطفه ، أو يتوارى عنه حين يخرج فى طلبه ، وها هو مثال لذلك من «خائن وغير

معترف وشهيد» Traidor inconfeso y mártir، والذى يغنى عن أمثلة أخرى عديدة يمكن الإتيان بها :

جابرييل : ... أنا إنسان
ألحق الخراب بالمكان الذى أحل به
وكل ما ألمسه يذبل
وحيث تطأ قدماى يحل الدمار .

ثيسار : ماذا يهمنى ؟ الهول نفسه
لما بك من سر غامض
إنه يربطنى فى إثره
وأجدنى متوجها نحوه معصوب العينين .

وسط هذا الوجود العاصف للبطل الرومانتيكى، الذى يملأ السويداء المظلمة والحزن المتقد - اللذين يملآن قلبه - بالوضاحة والنضارة، تظهر «كما لو كانت ملاكا نورانيا» شخصية المرأة الرقيقة، التى تعبر عن الحنان كله والولاء فى تمامه ، القادرة على البطولة فى كمالها والتضحية الأجمل، الخالصة والمتعلقة ، والتى تبدى استعداداً مسبقا، منذ اللحظة التى يتولد الحب فيها، للألم والموت ، لقد ولدت من أجل الحب، وتعيش له وعلى استعداد لمقابلة الموت فداءً له.

وحول هاتين الشخصيتين نرى الشخصيات الأخرى، يتحرك كل واحد منها مدفوعا بعاطفته، وقد تلخص وجودها فى الوقوف أمام إتمام الحب بين البطلين أو فى الحضور عاجزين إلى الدمار والكارثة الختامية .

(جـ) الموضوع الأساسى لهذه الدراما هو بالطبع الحب ، حب مطلق، بعيدا عن مجالى الخير والشر، والذى نظرا لما تتمتع به من طابع مطلق لا يقبل معاهدات أو التزامات من أى نوع مع العالم، النسبى فى الغالب ، وإذا ما أقدم على الالتزام بعهد ما، إذا ما حدث تنازل من قبل أحد العاشقين، من أجل الوفاء بقوانين العالم (الرحمة النبوية ، الشرف) فلن يحصد سوى الألم والموت. إن الحب يفهم فقط على أنه "sub specie tragoediae" «تراجيديا دونية» ، إن العاشقين يتطلعان إلى تحقيق جوهر الحب نفسه،

الاتحـاد الكامل والكلى على هذه الأرض ، مـتـحـمـسين لتـجاوز كل الحـدود. إصـراره وإلحاحه مـوجه إلى الميتافيزيقية المستحيلة ويحمل فى ذاته، كحل وحيد ، الموت ، وبهذا يصبح المعالج دراميا هنـا هو جوهر الحب الإنسانى ذاته فى تطلعه إلى أن يحيل إلى حقيقة واقعة كل ما لا يمكن أن يعاش إلا فى الخيـال والتطلعات ، للوهلة الأولى يبدو كمـا لو كانت البطلة والبطل فى إنسانيتها والموت فى انتظارهـما، يعانيان الموت دونما ذنب، فـهما ضحيتان لحظ أو قـدر أعـمى، وللأسف، فـإن القـدر أو الحظ يقـوم بدوره فى أغلب الأحيان بطريقة ميكانيكية، أى باعتبـاره عنصرا مسرحيا أكثر منه دراميا فى خدمة الدسيسة أكثر من خدمة الحدث. فى مرات نادرة نراه يصل إلى درجة القدر أو المصير، كى يبقى مجرد صدفة، ويبدو أن الكتاب الإسبـان يدفعون بأبطالهم إلى النزول فى سباق حواجز من شـأنها أن تقف بصـورة منهـجية فى طريق تحقـيق الحب. إن إعطاء الأولوية للدسيسـة قبل الحدث يمنع فى مـرات كثـيرة، الحب باعـتبـاره مـوضـوعـا أسـاسـيا من بلوغ بُعده المأساوى الأصـيل. إن عدم وجود العمق الدرامى يتم تعويضـه أو استـبداله بالمهارة التـى تعمل على بناء دسيسة مـعقدة، مليئة بالأحداث وبالتـكثيف، فى المشاهد الرئيسية، للعنصر الغنائى.

ويأتى مـوضـوع الحرية ليكون ثنائيا مع مـوضـوع الحب، الحرية الخالية فى الغـالب من التورط فـى مجال السياسة، الأمر الذى كان مـلازما لها فى التراجيديا الكلاسيكية الجديدة. ما كان هناك يمثل فكرة عن الحرية يعتبر هنا بمثابة الإحساس بالحرية .

(د) هناك عنصـر يرجع إلى أصـول كلاسيكية، يلقى مـعـالجة تـأثيرية فى العديد من الأعمال الدرامية الكلاسيكية الجديدة الهامـة، هو التعرف على شـخص مـجـهـول الهوية « anagnórisis» وبما أن دوره يقـتـصـر فى بنيـة الحدث على رفع الحـدة والتوتر فى المناخ التـراجيـدى، فـيسـتـخـدم مـيلودرامـا لأحـداث المفاجأة والرعب ويتسم عـادة بالحيلة المسرحية أكثر من كونه عنصـرا دراميا شـرعـيـا . فى الغـزال El Trovador نكتـشـف أن مــانريكـى هو أخ لذلك الشـخص الذى أمـر بقطع رقبتـه. فى: خـائن وغير مـعترف وشـهيد نجد أن البطلة هى ابنة ذلك الرجل الذى أمـر بإرسـال مـحـبـوبـهـا إلى الموت ، وفى مـؤامرة فينيسيا ، نجد أن روجيرو المحكوم عليه بالموت لجريمة التـآمر ضـد

السلطة الحاكمة، هو ابن لذلك الرجل الذى عمل جاهدا على إرساله إلى منصة الإعدام. مرة أخرى تصبح الرغبة فى إبداع دسيسة معقدة ومدهشة تحاول الحفاظ على قلق المتفرج وتحدث فى نفسه الشفقة القاسية مالكة لقياد الضرورات الداخلية، الدرامية الخاصة ، للحدث .

(هـ) إن غالبية المسرح الرومانتيكى تنتمى إلى جنس الدراما التاريخية ، الذى كان شيلر هو ممثله الأعلى فى ألمانيا، والذى بدوره نال إنجازا أعمق وأكمل، وكتابنا كثيرا ما أقدموا على الاستعانة بالعديد من العناصر الخاصة بالدراما القومية للعصر الذهبى، مما زاد من قوة العاطفة الغرامية على وجه الخصوص، والتى تحولت إلى نواة درامية تجمعت حولها بقية القيم، وفى مرات نادرة نجد هذه الأعمال تعمد إلى معالجة درامية للتاريخ، الذى يظهر كخلفية كديكور أو إطار خارجى للحدث. من التاريخ تنتزع النادرة، التفصيل الحالم، لا جوهره أو مدلوله، إنه مجرد علة كى تعرض على خشبة المسرح أعمال يقوم ببطولتها مجموعة من الشخصيات – الملبس، الصوت، الحركة – الذين يوضعون، لا فى جذورهم، وإنما فى قشرتهم الخارجية، على طريق الوصل بالتاريخ، ولا يجب أن نبحث، إذن فى الأعمال الدرامية التاريخية الرومانتيكية عن دراما التاريخ أو عن التاريخ كدراما .

وكل ما نتوصل إلى استيعابة وإدراكه سيكون بمثابة التحديد التاريخى للحدث ومجموعة من المواقف الدرامية المعقدة بالتاريخ، حيث تتبلور فيها الحدث الصراعى الرومانتيكى بين الحرية الفردية والعاطفة الاجتماعية فى مواجهة الفرد وتطلعاته يضع العالم واجباته، و أوهامه ومتطلباته ، تأتى نهاية الصراع دائما موحدة : تدمير الفرد من قبل الجماعة، النظام العالمى القائم على المادة، لا يسمح بنجاح الفردية التى، بقيامها على أساس روحى تعمد إلى إقامة نظام هام يصبح فيه الخيال والفضيلة قيمتين أساسيتين .

٢- المؤلفون والأعمال النموذجية Autores y obras representativas :

على عتبة الدراما الرومانتيكية : مارتينيث دى لاروسا (١٨٧٩)

خلال فترة نفيه إلى فرنسا ألّف مارتينيث دى لاروسا عملين دراميين تاريخيين : ابن أمـيـة أو تمرد الموريسكيين : Aben Humeya o la rebelion de los moriscos ومؤامرة فينيسيا La conjuracion de Veneci . أما العمل الأول فقد عرضه لأول مرة بالفرنسية على مسرح لابورت مارتين دى باريس ، فى يوليو عام ١٨٣٠، بنجاح جماهيرى ونقدى، والثانى فى مدريد فى الثالث والعشرين من أبريل عام ١٨٣٤ بنجاح أيضا. بهذين العملين الدراميين النثريين تبدأ فى مدريد سلسلة العروض للدراما الرومانتيكية الإسبانية ، وما نجد فى أى من هذين العملين نية لدى الكاتب فى التحلل من المأساة التاريخية للفترة السابقة ، التى فيها ، داخل صيغة كلاسيكية جديدة ، ظهرت عناصر عديدة مبشرة بالرومانتيكية ، هكذا يعلن الشكل عن الدراما الرومانتيكية: استخدام النثر، كسر وحدتى الزمان والمكان، وخصائص العرض المسرحى والشخصيات ، وبناء الدسيسة – وخاصة فى مؤامرة فينيسيا – هى أيضا رومانتيكية ، فى صورة رومانتيكية مخففة بهذه الدلالة للنظام والترتيب الخاصين بالمفهوم الجمالى لمسرح مارتينيث دى لاروسا ، المفهوم – غير المرتجل والناجم دائما عن تفكير وتمعن – الذى يذهب إلى ما هو أبعد من الفلسفة الجمالية الكلاسيكية الجديدة ، ويبقى ، فيما هو أساس، أقرب ما يكون إلى الفلسفة الجمالية الرومانتيكية .

لهذين العملين موضوع واحد: الكفاح فى سبيل الحرية . إذا لم تكن هذه الحرية قد بدت متورطة فى المجال السياسى بصورة مباشرة ، وهى الصورة التى أتت عليها المآسى الكلاسيكية الجديدة المتعلقة بالحرية ، فإن لها علاقة مباشرة جدا بالموقف الروحى للبعد السياسى الذى، بتقيده بهذا الموقف ، يشعر باستمالة من قبل تلك المواقف التاريخية التى يستقطب فيها الوجود بسبب قضية الحرية ، القضية المفقودة مسبقا. إن ما يغرى الكاتب فى منفاه ليست الحرية بنفس القدر الذى يغريه فشل هذه الحرية ، إذ فى المعالجة الدرامية لهذا الفشل يصبح بمقدوره أن يعبر عن تجربته الشخصية ، هكذا ، فإن هذين العملين الدراميين هما – على وجه الخصوص – إبداع رجل يائس لم يبلغ مرحلة النضج بعد ، يكتب بين أحضان الشوق والذكرى قبل أن يكتب من خلال الأمل والإيمان بالمستقبل؛ ولهذا فإن إشكالية الحرية تحوى بين طياتها رثاء أكثر من أنشودة. إن أفضل وأشد أصالة فى هذين العملين الدراميين هو ما يحتويانه من عناء لهذه الحرية ، المثل الأعلى ، الذى نعرف بخبرتنا أنه قد حكم عليه بالفشل .

فى ابن أمية Aben Humeya، نجد الحرية ، منذ البداية محكوما عليها بالفشل؛ لأن من هبوا لنيلها منقسمون على أنفسهم ويقاتلون – أكثر من قتالهم من أجل الحرية الخالصة والبسيطة – من أجل السلطة الشخصية، إن الحرية كمثل أعلى تستخدم كغطاء للتطلع إلى السلطة. إن ما نراه بديهيا هنا هى لعبة الطموحات الشخصية ، بالتالى عدم طهارة الحرية المرفوعة كعلم من الجميع . هذا البطل الملقب ببطل الحرية ، الذى يحس نفسه مثلا أعلى ، ابن أمية ، يُهزم لا من قبل الطاغية ، بل على يد ابن حبو وابن فرج ، المحركين للتمرد واللذين بدورهما وقفا لما تخبر به نهاية الدراما ، يدمر أحدهما الآخر . لا وجود لحدود تذكر بين الحرية والطغيان ، ففى الأولى يتخمر الطغيان . التمرد لا يخلف وراءه سوى مجموعة من الجثث وجدولا من الدمار، والكلمات الأخيرة قبل نزول الستار تأتى فى غاية الوضوح : «انظر، أترى هذا الجدول من الدمار؟ هذا هو طريق العرش» .

فى مؤامرة فينيسيا – التى تأتى موثقة بعناية فائقة – نرى أن تعقيد الدسيسة يتفوق على مثيله فى ابن أمية ، وفى المقام الأول ، يبرز روجيرو ولاورا ، نموذجا الحرية. هنا يحاول مارتينيث دى لاروسا أن يبقى حماسة المتفرج ثائرة ، لا عن طريق كثافة الكلمة الدرامية أو عن طريق مدلول الحدث ، وإنما بواسطة أحداث الدسيسة المدهشة و المؤثرة. على الرغم من تأثيرية بعض المشاهد فلم يتمكن المؤلف فى أى وقت من خلق مناخ مأساوى ؛ لسبب بديهى يتمثل فى غيبة الوعى بما هو مأساوى عند الشخصيات العاملة فى الدراما ، ومن المعلوم جيدا أنه لا وجود لمأساة دون وعى أو إدراك ، لا المشهد الغرامى للفصل الثانى فى خريج عائلة موروسينى ، على ضوء شعلة ، فى صحبة المقابر و الشعارات الجنائزية ، ولا الحركة المسرحية فى الفصل الرابع الذى ينتقل فيه المتآمرون إلى التنفيذ الفعلى فى يوم الكرنفال بالعديد من الأقنعة ووسائل التخفى، ولا محكمة العدل فى الفصل الخامس، التى يكتشف فيها روجيرو، متأخرا جدا، ماهية والده، بالتالى سر أصله الغامض – يمكن لها أن تنفذ أمامنا هذا العمل الذى لايحتفظ إلا بقيمة واحدة لتلك الفترة ، وبصفتها هذه ، تعد نموذجا لذوق وفلسفة جمالية، وبالوضع الذى أتت عليه فقط ، يمكن أن تكون محل اهتمامنا.

ماثياس ، للكاتب لارًا Maciás,de Lara :

نفس الأمر يحدث مع ماثياس ، للكاتب لارا ، العمل الذى تم افتتاحه بعد بضعة أشهر من مؤامرة فينيسيا . مع الخطورة الكامنة فى أن لارا – الكاتب الذى لايضارع فى الكتابة النثرية – يعد شاعرا رديئا جدا، وكناقد مسرحى متشدد، يخلو ككاتب من الحس المسرحى . هذا العمل ماثياس Maciás يأتى باعتباره عملا مسرحيا ، قليل الأهمية، والشىء الوحيد الهام فى هذا العمل هو بالضبط ، الأمر الخارج عن المألوف: نقل الدراما الغرامية الشخصية للارا ، المتمثل فى شخصية الغزال ماثياس . خارج هذا التماهى وهذا الطابع العقائدى لبعض المشاهد، فكل ما يتبقى هو مادة ميتة ، وآثار بسيطة، وماثياس ، البطل الدرامى الذى تحول إلى نموذج للبطل الرومانتيكى لايصل ولو حتى لنعل حذاء لارًا . لو أن لارا ، حين أقدم على كتابة هذا العمل ، قد تناسى التاريخ وأخذ فى حسبانه فقط تاريخه الشخصى ، لترك لنا عملا دراميا عميقا وأصيلا ، عملا يقوم ببطولته رجل من دم ولحم من إسبانيا التى هى من دم ولحم أيضا، إسبانيا التى عاشها الكاتب . إذا ما كان هناك كتاب قد خرجوا فائزين حين نقلوا سيرتهم الذاتية لأسطورة أدبية ، فمع لارا قد حدث ، تماما عكس ذلك ؛ فتاريخه الشخصى ، دراما كإنسان ، تفوق بكثير تلك الأسطورة الأدبية : ماثياس المسرحى والروائى فى غلام دون إنريكى الدولنيتى : EL doncel de don Enrique el Doliente

دوق ريباس و الدراما الرومانتيكية :
دون ألبارو أو قوة القدر:

فى ليلة الخامس و العشرين من مارس عام ١٨٣٥ تم افتتاح دون ألبارو DON Alvaro فى مدريد ، بالنسبة لتاريخ الأدب يعد مثل هذا الافتتاح بمثابة نجاح للرومانتيكية فى إسبانيا ، وكذلك فإن هذا العمل يعنى النموذج الأعظم للدراما الرومانتيكية الإسبانية . كيف لنا نحن أن نتصدى لهذه الدراما، أسيكون ذا مغزى أن ننظر إليها بعيون مشاهد عام ١٨٣٥؟ وإذا كان ذا مغزى، أمن الممكن إجراؤه ؟ كيف لنا أن نقفز من عالمنا إلى العالم الرومانتيكى ؟ وإذا ما نظرنا إلى الدراما فقط بعيون

عصرنا، أسيكون ذلك بمثابة رؤيتنا للدراما التى كتبها دوق ريباس فى المنفى ثم عاد ليكتبها نثرا وشعرا حين عاد إلى إسبانيا ؟ ماذا تعنى بالنسبة لنا مأساة دون ألبارو، ماذا تقول لنا؟

إن دون ألبارو ينتمى إلى أصول لا أحد فى العمل الدرامى يعرفها عنه، تصلنا فقط مجرد إشاعات، إشاعات تنتقل من شخص إلى آخر بين سكان القرية. بالنسبة لبريثيوسيا ، الغجرية، الفتاة الشابة ، فإن دون ألبارو «أفضل مصارع ثيران على أرض إسبانيا» «فتى طيب» «رشيق» «وشاب كريم» قرأت له خطوط يده ولكن لم تتنبئ عن حظ حسن، وبالنسبة للمتأنق ، الرجل الشجاع ، فإن دون ألبارو «رجل بمعنى الكلمة» إنه حقا «رجل شجاع» ، أما العم باكو، السقّاء الذى يقع حانوته لبيع المياه عند مدخل جسر المراكب المسمى تريانا ، وهو رجل يعجب بسماع كل ما يقوله زبائنه - فقد سمع من بعضهم أن دون ألبارو «قد جمع ثروته من وراء القرصنة»، ومن البعض الآخر « أنه كان ابنا غير شرعى لعظيم إسبانى وأم موريسكية» وآخرون يرونه أميرا من أمراء بيرو.

ولكن العم باكو له فلسفته المعروفة بشأن الحياة : فالنسبة له كل إنسان هو ابن ما يقوم به من أعمال، وهو مايتفق فيه مع دون كيخوتى، فالأهم وهذا هو واقع دون ألباور، أن يكون المرء مسيحيا طيبا وجيداً ومحسنا .هكذا نرى أن دون ألبارو يجمع فى شخصه الصفات التى من شأنها أن تجعل منه معبودا من قبل الناس، وإذا ماتصعدنا فى الطبقة الاجتماعية ، فسوف نجد أنفسنا أمام ضابط يصبح دون ألبارو بالنسبة له قبل كل شىء نظرا لسلوكه وأخلاقياته ، فارساً كاملاً ، وكذلك رجلاً ثرياً . على كل فإن كل هؤلاء الأشخاص متوافقون فى التأكيد على أن دون ألبارو يساوى أكثر من الأرستقراطية الأشبيلية ، الممثلة فى شخص الماركيز دى كالاترابا، المحاط بالقواعد، والزهو ... والفقر، وأما الكاهن القانونى، صديق الأرستقراطية التى حل بها الفقر والمحافظة، كما هو الطبيعى، يخبرنا بأن دون ألبارو «قد قدم من أمريكا اللاتينية منذ شهرين محضرا معه «شخصين أسودين وكثيرا من المال» ، وفيما يتعلق بالأمور الأخرى ، من ذا الذى بمقدروه أن يؤكد على فروسيته ؟ بالتالى، فحسنا صنع الماركيز دى كالاترابا فى عدم موافقته تزويج ابنته ليونور له، ليس الأمر خطيرا للغاية: فهى سوف تنسى ماتطلعت إليه، ودون ألبارو ليس عليه إلا أن يبحث عن عروس غيرها،

إذا لم يرفض دون ألبارو فهناك يوجد ابنا الماركيز : دون كارلوس ، الرجل العسكرى «من أشجع ضباط فرقة الحراسة الإسبانية» ودون ألونصو، الطالب يجيد استخدام السيف أكثر من الدراسة «والذى لم يكن يقل شجاعة وشرفا عن أخيه – كل هذا وفقا لكلام الكاهن القانونى » ، ولكى ننتهى من هذا يتبقى لنا فقط أن نستمع إلى ما يقوله أحد أهالى أشبيلية ، الذى نتخيله بلا وجه أو بوجه يحمل ملامح كل سكان أشبيلية : «إنه إنسان غامض للغاية». هذا الكورس متعدد الأصوات يقول لنا إذن كثيرا ولا شيئا عن دون ألبارو. من هو دون ألبارو؟

«حل الظلام وهاهو يخيم على المسرح»، وبالتحديد فى هذه اللحظة التى تحل فيها العلامات الأولى لهذه الظلمة، يظهر دون ألبارو «يخرج – من أين ؟ – متدثرا بمعطف حريرى ، وقبعة بيضاء كبيرة وحذاء ذى كعب عال ومهماز ، يعبر ببطء خشبة المسرح ناظرا فى عظمة وحزن فى كل جانب ، ويخرج – إلى أين؟ – عبر الجسر» ونحن ما نزال نسأل أنفسنا : من هو دون ألبارو ؟

فى المشهدين السابع والثامن – قبل الأخير والأخير– من الفصل ، نجد دون ألبارو الذى أتى بحثا عن ليونور حتى يجعل منها زوجا له يتقابل لأول مرة مع قدره، القدر الذى يحمل وجها يمثل الحظ الخالص العبثى ، هذا المسدس الذى ألقى به دون ألبارو على الأرض ، عند قدمى الماركيز دى كالاترابا، الذى اقتحم خشبة المسرح من أجل أن يمنع هروب دون ألبار وليونور، أطلق وحده وخرجت منه رصاصة أصابت الماركيز بجراح مميتة .

ها هى بداية المأساة ، مأساة – على الأقل فى أصولها – لا تحوى فى طياتها مسئولية على الإطلاق ، ومن ذا الذى يسأل عن كون المسدس قد أطلق وحده وأن الرصاصة قد وجدت فى طريقها مكانا حيويا من جسد الماركيز ؟ هذا حدث ، فى ذاته، يأتى خاليا من أية شروح ، وقد وقع لأنه كان له أن يقع ، وما أن يتم الوصول إلى هنا حتى نجد الأحداث تتسلسل بصورة منطقية. لقد ألقى دون ألبارو بالمسدس على الأرض كى يبرهن للماركيز على أنه قد استسلم له وهو أعزل .

يأتى هذا السلوك من جانب دون ألبارو نظرا لما يتمتع به من نبل الروح : فإذا ما كان للماركيز أن يعاقب أحدا فليكن هو المعاقب، وليست ليونور، البريئة ، الماركيز بدوره يثير هذا السلوك عند دون ألبارو حتى يتبنى موقف الأب المهان فى شرفه ، الشرف القديم المهجور الذى يحمله لأن يعامل دون ألبارو كرجل دخيل وكذلك ينفى عنه

صفة الفروسية . إذا ما كان قد دلف إلى خشبة المسرح فإن ذلك قد أتى بسبب ما أبلغه به الكاهن القانونى من احتمال خطف ليونور ، وإذا ما أقدمت ليونور ، بدورها على الهرب مع دون ألبارو بمجرد وصوله لأصبح وصول الماركيز متأخرا جدا، لكن ليونور ترددت ، لم تعرف كيف تكون على مستوى الظروف. كل شئ يأتى متسلسلا تماما : تردد ليونور ، الوقاحة اللازمة للكاهن ، الشرف والضرر الاجتماعى الذى يلحق بالماركيز ، نبل روح دون ألبارو ، ومع ذلك ، فليس شيء من هذا يعد سببا فى الطلقة التى أصابت الماركيز فقتلته . من إذن ذاك الذى قتل الماركيز ؟ من ذا الذى أطلق ، متخفيا ، وهو فى نفس الوقت حاضر، هذا المسدس ؟ القوة العمياء التى تسمى بالقدر، تعد إجابة رومانتيكية ، ولكن من هو القدر ؟ علينا أن نحاول الكشف عن هويته الغامضة – إذا ما كان هناك غموض – وأفضل شئ فى هذا الصدد هو أن ننظر كيف يقوم بدوره وما هى الكوارث التى يحدثها بتدخله . لنرتب الأحداث ملخصين إياها قدر استطاعتنا ، بالإضافة إلى نتائجها .

(أ) يطلق المسدس فى الوقت الذى يلقى به على الأرض ويقتل الماركيز .

النتيجة : دم الماركيز يعمل على وجود هوة بين دون ألبارو و دونيا ليونور .

(ب) دون ألبارو يتواجد فى إيطاليا بحثا عن الموت فى ساحات الوغى وبدل أن يعثر على الموت ينال الشهرة، ويتقابل مع دون كارلوس الابن الاكبر للماركيز، الذى ينقذ حياته. وكارلوس بدوره يقوم فى النهاية بإنقاذ حياة دون ألبارو ، بين الاثنين اللذين يجهلان ماهيتها الحقيقية ، يجمع بينهما إحساس بالإعجاب والصداقة المتبادلة ، حتى – وهذه هى المداخلة الثانية للقدر – يكشف كل منهما حقيقة الآخر ، ويهم دون ألبارو ، الثائر بقتل دون كارلوس فى نزال بينهما ، وذلك بعد أن يكتشف أن ليونور ، التى اعتقد أنها توفيت ، مازالت على قيد الحياة .

النتيجة : الدم يزيد من عمق الهوة بين دون ألبارو ودونيا .

(ج) دون ألبارو يعيش الآن معزولا بين جدران أحد الأديرة بعد أن أسلم نفسه لرحمة وحب الرب ، أما دون ألونصو، الابن الثانى للماركيز، الذى سافر على مدى سنوات طويلة إلى أمريكا بحثا عن دون ألبارو كى ينتقم لموت والده وشرفه المهان ، يصل إلى صومعة دون ألبارو فسبه ويحرضه على النزال .

يحاول دون ألبارو أن ينتصر على نفسه ، يظهر تواضعا وخضوعا ، ولكن دون جدوى ، فى النهاية حين صفع على وجهه ، وأسلم نفسه للغضب ، يخرج دون ألونصو جرحا مميتا . يجرى مشهد النزال فى مكان رائع ، جارح وعار كما الموت ذاته ، والسماء ملبدة بالرعد والبرق ، تساهم بنصيب فى الرعب الذى نشهده فى المشهد الأخير . يصل الرعب إلى أشده حين تقدم ليونور ، التى تعيش هناك كتائبة بين أحضان أحد الكهوف فى عزلة تامة ، مسرعة لسماعها صراخ دون ألبارو ، التى تجهل ماهية التائب ، تصاب بطعنة من أخيها حين تقترب منه لتسعفه ، أما دون ألبارو ، الذى ملأ اليأس نفسه ، فيلقى بنفسه إلى الهاوية من أعلى الصخرة ، بعد أن فقد صوابه .

لا فى المدينة ولا فى ميدان الحرب ولا فى الدير، ولا بالنسبة للحالة المدنية ، أو العسكرية أو الدينية ، لا فى السلام ولا فى الحرب ، لا فى الصلاة ، لا فى العالم أو فى خارجة وجد السعادة التى كان ينشدها ، ها هى قوة القدر قد خرجت بحثا عنه فى المكان الذى يتواجد فيه . ما هى الجريمة التى ارتكبها ؟ ما هى خطيئة ؟ لا خطيئة ولا جريمة ، اللهم إلا إذا كانت جريمته وخطيئته هى أنه أتى إلى هذه الحياة .. على الرغم من أنه ليس لمجيئه إلى هذه الحياة فحسب ، وإنما لمجيئه إليها «بحظ عاثر ولكن ، من ذا الذى جعله يولد بمثل هذا الحظ العاثر ؟ إن الإجابة المنطقية على ذلك هى : إنه الرب ، الرب الذى لا نعثر على دور له فى هذه الدراما . إن الرب التراجيدى هو دائما رب حاضر غائب فى نفس الوقت ، رب مهيب ، شديد ، لكنه ليس ربا استبداديا ، أو متقلب الأطوار ، ولا متمادياً فى قسوته ، إن الألوهية التى تقوم بدورها هنا لا معنى لها ، إنها لا وجود لها . إن قوة القدر لا تصدر عن أحد. القدر هنا فى هذه الدراما ، ليس أحدا . كل ما عدا ذلك هو شىء مظلم ، لا عقلانى ، تنحصر مهمته فى التدمير. القدر هو الحظ الآلى المحن ، لا إنسانى ولا ربانى ، لأنه ليس أحدا ، ليس شخصا . دون ألبارو هو الضحية ، دونما خطيئة تذكر ، لحظ لا معنى له . ما إن تنتهى الدراما حتى يبدو لنا أننا قد خرجنا من كابوس، ولكنه كابوس لاعلاقة له بالواقع ، لا صلة لو بالوجود، كابوس مختلق ، مصطنع، يتركنا فارغين، دون أن يعمل على تحريك شىء عميق فينا أو على الأقل يعمل على تغييره وتبديله ، كابوس مختلق ناشئ عن حيلة مخدرة، لا عن تأمل للجوهر المأساوى للوضع الإنسانى ، لا شىء فى هذه المأساة يثير فينا الخوف ولا الشفقة، فالخوف والرحمة لا يطهرانا من أى شىء ، حيث إن الحقيقة فقط هى القادرة

على التطهير الأصيل لأن العالم الذى يتحرك فيه دون ألبارو لا علاقة له قط بواقع الدنيا. إنه تجريد محض، تلعب فيه الميكنة المسرحية دور القدر، مجال مملوء بالأحداث تقدم فيه مجموعة من الشخصيات بإيماءات عظيمة عن الحب ، والألم والموت ، وعن الخير والشر، ينقصهم الكيان الكافى كى يصبحوا أناسا حقيقيين. فى هذا الإطار نجد عالم دون ألبارو حقا نموذجا لعالم الدراما الرومانتيكية الإسبانية : كل ما فيه حركات وإرشادات ، وخلف الإشارات لا وجود للحقائق ، وإنما للفراغات ، أو إذا أردنا ، فإنه الحقيقة الكبرى الوحيدة من الفراغ المطلق. هكذا نجد كتابنا الدراميين ، بصفة عامة، أساتذة عظاما فى فن المعالجة المسرحية للفراغ . وراء كل صرخة لا وجود للألم وإنما للرياح ، مستعينين بكلمات أنطونيو ماتشادو، يمكننا أن نقول إن كل صوت لا يعد فى الحقيقة صوتا، وإنما هو رجع للصوت وإذا ما اقتصرنا على الإيمان بجمال رجع الصوت ، فنعتقد أيضا فى جمال الدراما الرومانتيكية ، إذا ما بحثنا عن الصوت أسفل أو خلف رجعه فسنظل بأيدينا فارغة من أى شىء .

دون ألبارو أو قوة المصير (القدر) هى أكبر مأساة تتحدث عن رجع الصوت : رجع الحب ورجع الضيق، رجع الألم ورجع التشاؤم ، رجع الشرف ورجع الموت ، وكرجع أساسى لكل شىء ، يأتى رجع السر والغموض ، هكذا، نرى دون ألبارو وقد تاه بين عدد كبير من رجع الصوت، وهو البطل، لا يمكن من الحصول على تلك الماورائية ، أساس الحقيقة والعالمية لكل شخصية درامية عظيمة . علينا أن نبحث عن قيمته المسرحية المكثفة فى قدرته الهائلة والعبقرية على استخدام الحركة والإشارة، والتى تصنع منه واحدا من أفضل الشخصيات المسرحية لا الدرامية، لمسرحنا الرومانتيكى . إن مملكته الحقيقية لا تكمن فى الماورائية أو الواقع المعيش أو حتى فى العمق ، وإنما فى اللعبة المسرحية الخالصة والمعارية .

لا نرى بأن دوق ريباس يعبر فى دون ألبارو عن مفهومه للعالم ، لأنه يبين أشياء أخرى عديدة لا توجد بدقة فى أى عالم يذكر ، وعلى النقيض من ذلك فنرى أن ما يعبر عنه حقا هنا هو مفهومه للعالم الرومانتيكى باعتباره اختراعا أدبيا لعالم ما . إن دون ألبارو أو قوة القدر هو بأفضل معانى الكلمة ، أدب ، لا حياة أن البطل الرومانتيكى للدراما الرومانتيكية الإسبانية هو شخصية درامية وليس تجسيدا لدراما شخص بعينه .

الحلم الخادع: El desengano en un sueno (١٨٤٢)

كتب دون ريباس فى آخر مشواره ككاتب درامى عملا دراميا رمزيا هاما، أطلق عليه هو نفسه اسم الدراما الخيالية . ها هو بالبوينا برات الذى عرف كيف يقوّم هذا العمل بدقة ، يشير إلى الصلة بين هذه الدراما والحياة حلم La vída es sueno لكالديرون وصلتها أيضا بالفن الدرامى عند شكسبير وخاصة مع العاصفة La Tem-pested إلى هذين العملين اللذين تربطهما صلة كبيرة بدراما ريباس ، يمكن إضافة تجربة الوعود La prueba de las promesas لرويث دى آلاركون ، نظرا للشبه الوثيق بين المواقف الخاصة بكل منهما والتى ينجم عنها النواة الأساسية للحدث ، على الرغم من أن دلالة هذا الحدث وغايته الدرامية غير متماثلتين كما تأتى الإشكالية الواردة فيه أيضا غير متماثلة .

هذه الدراما التى كتبها دون ريباس تبرهن مثلما هو الحال بالنسبة لمعظم أعماله على أستاذية الكاتب المسرحية ، عبقرية فى خلق الحث الشيق بداية من مواقف جيدة التطور وبلغة فاعلة على الدوام وجميلة .

إن الحلم الخادع يعد عملا دراميا وداعيا ، نرى فيه على ما يبدو شهادة أدبية لمؤلفه والمكتوب بهذا الحزن الهادئ للساعات قبل الأخيرة والتى يضاف فيها إلى جنبه الأمل والخداع ، المتولدين عن التجربة الحيوية التى بلغت مداها ، القبول والرفض إلى حد ما ، فإنها تعد بمثابة دراما الضمير الرومانتيكى الإسبانى التى فى المنعطف الأخير من الطريق تكشف عن خديعة العالم أو بالأحرى خديعة عالمها وتعثر على الحقيقة فى العزلة الداخلية ، وإلى حد ما فبإمكاننا أن نقربه من مثل الابن الضال El hijo pródígo الذى يجد فى بيت الأب – الذى رحل عنه ليغزو العالم ثم رجع إليه مجروحا من هذا العالم – السلام ، مع اختلاف هام جدا ، أما البطل التوراتى فقد رحل حقا وطاف العالم بحق بينما البطل الرومانتيكى عاش الواقع العالمى فى الحلم آخذًا الحلم بالحقيقة .

ليساردو ، بطل الدراما يعيش مع والدة الساحر ماركولان فى عزلة تامة عن العالم ، تدفعه العزلة إلى استشهاء القيد والحبس ويحلم بالعالم الواسع الملئ بالوعود مهما كان بعيدا مجهولا ، يأتى موقفه معلنا فى هذه الأبيات الشعرية المكونة من عشرة مقاطع التى يوردها بالبوينابرات ليبرز العلاقة بينهما وبين ما تحدث به سيخيسموندو

في البرج :

أهى حياة ، آه يالحزنى ،
أهى حياة أيتها السماء ! أهذه
حياة تلك التى أمضيها
مع والدى هنا فقط ؟
إذا ما ولدت هالكا
وبدون أمل يذكر ،
لتصبح هذه الجزيرة الصغيرة مهدى ،
مدينتى ، وملكى الوحيد
وقبرى أيضا ،
فياله من قدر .
وإذا ما كان هذا قدرى ،
وهو ما يستحيل أن يحدث ،
لأجل ماذا وجدتُ بين أضلعى
نفسا متوحشة ؟
بأى دافع ، ولأجل ماذا
يحترق هذا اللهب الذى لاينطفئ ،
الذى يؤجج عقلى عن آخره ،
فى بحثه ، باشتياق ،
على عكس ما أرادت السماء ،
عن الذهب ، والحب و السلطة و الشهرة ؟

هذا اللهب النهم ، رمز القلق الإنسانى والاشتياق إلى اللانهائى الذى يعذب البطل

الرومانتيكى ، يدفعه نحو العالم حتى يعثر فيه على الثراء والحب والسلطة والمجد . إن الشعور بالعجز الشخصى على تحويل الرغبة إلى حقيقة يؤدى به إلى محاولة الانتحار. ينقذه ماركولان ، بعد أن يجعله يخلد إلى النوم ، مما يتيح له فرصة ليعيش فى عالم الأحلام خبرة العالم الواقعى. هذه الخبرة هى الأساس الذى يدور حوله الحدث الرئيسى للدراما، المختصر مسرحيا بخبرة درامية فائقة وثراء إخراجى كبير. إن ليساردو يعيش خبرة أو تجربة الحب والثراء والسلطان والمجد ، كل منها بدل أن يعنى صعودا ، يبدو بمثابة حالة من الهبوط/ السقوط. إن العالم هو مملكة الشر والعيش وسط هذا العالم يعنى حصد الآلام ، الضيق ، الجريمة . كل امتلاك جديد يعد بمثابة حلقة فى سلسلة ، وكل درس هو بمثابة الخطيئة الجديدة. ليساردو ، متهماً من قبل الآخرين ومن ضميره ، التائه فى ظلمة العزلة لهذا العالم ، يبكى بشوق تلك العزلة المضيئة المفقودة لبيت الأب . لقد أتت التجربة والخبرة إلى نهايتها، وهنا يوقظه ماركولان من نومه. إن الحياة حلم مزعج لن يغادر ليساردو الجزيرة الجميلة التى تزدهر فيها البراءة.

الدراما على الرغم من أنها أتت ذات مضمون رمزى بدائى للغاية ، تبدو لى غاية فى الأهمية ، ليس فقط لأشكال الجمال التى لا تنسى ، ولكن لأنها تعبر عن فشل الإنسان الرومانتيكى الخالص، والتى لا يعد عدم تطبيقها على الوضع الحياتى، فى الحقيقة شيئا آخر سوى –هكذا على الأقل هو ما أداه فى هذا العمل – رغبة مستحيلة فى البقاء إلى الأبد فى مرحلة الشباب. إن الحياة التى يرفضها ليساردو هى ، بالضبط، عالم البالغين وحلمه بهذا الواقع الحياتى هو حلم شاب . لا يأتى حل الدراما فى صورة الحل المعروف وإنما بمثابة تحديد أو تثبيت لحياة الطفولة ، والتى فى عزلتها التى يحرسها الأب الساحر ، لا وجود للرجال ولا المشاكل ، وإنما لطوباوية البراءة . إن الحياة ستصبح ، للأبد ، هى بمثابة حلمنا للحلم الذى يعجبنا .

كان دوق ريباس فى الحادية والخمسين من عمره حين كتب هذه الدراما ليس بمقدورنا أن نما هى الرجل البالغ الذى هو دون ريباس مع البطل الذى لم يبلغ أشده بعد – هذا هو جوهر شخصيته – ليساردو ولا أن نطابق عالم المؤلف مع عالم البطل . هذا العمل يعنى تباعدا بين المؤلف وبين عالم الدراما، دراما الوداع كما أطلقنا عليها من قبل والآن بإمكاننا أن نحدد كلامنا كلية : دراما الوداع من العالم الرومانتيكى . . أما دون ألبارو فقد كانت دراما التحية . إن الحلم الرومانتيكى بالعالم الذى بدأ عند دون ألبارو يبلغ منتهاه فى الحلم الخادع وهكذا نرى أن كل العملية الرومانتيكية الإسبانية عند دون ريباس تأتى متضمنة فى هذين العملين الدراميين .

في تاريخ الأدب الإسباني تعد الرومانتيكية بمثابة درس دال على التنكر البيني ، لا قدر طبيعي ، إذا ما صح التعبير . وهذا على ما أعتقد يمكن أن يشرح ما كتبته في بداية هذا الفصل .

جارثيا جوتيرت : بين الغزال وخوان لورينثو :

García Gutiérrez:entre El Trovador y Juan Lorenzo.

من بين الإنتاج الدرامي الوفير لجارثيا جوتيّرت ، الذي أتى نتيجة التخصص الاستثنائي للكتابة المسرحية ، يبرز النقد بالإجماع ثلاثة أعمال هي : الأول : الغزاّل EL Trovador (١٨٣٦) ، الذي يبدأ به مشواره ككاتب درامي ، أما الاثنان الآخران فهما : انتقام كتالاني Venganza Catalana (١٨٦٤) وخوان لورينثو Juan Lorenzo (١٨٦٥) . على مدى هذه المدة التي دامت ثلاثين عامًا حتى أصبحت حطامًا تلك الدراما الرومانتيكية وقد قطع شوطًا على طريقها جيل من الكتاب عرف بجيل الدراما السامية La alta comedia .

حقق الغزّال El Trovador نجاحا مدويا ، يفوق بكثير ما حققه دون ألبارو ، عادة ما قوبل هذا العمل بالتصفيق من جانب المتفرجين الشبان ليلة بعد أخرى ، هذا إلى جانب أن لارًا قد كتب عنه مقالا امتدحه فيه .

يقوم هذا العمل الدرامي على أساس من شعورين ، علق عليها لارا : الانتقام والحب ، مانريكي ، الغزال ضحية الانتقام وبطل الحب هو أخ روحي لدون ألبارو ، نبيل وعاطفي وشقي ومدان بالمحوقة على الرغم من أن محبوبة ليونور «ملاك مسل» حازمة ولا تنتمي إلى طبقة تتحكم فيها الأقاويل الباطلة مثلما هو الحال بالنسبة لليونور دون ألبارو ، ها هي ليونور مانريكي تموت بين ذراعي محبوبها معترفة بحبها له ، الغبطة التي لم يفز بها دون ألبارو . إن حياة دون ألبارو تتطور وسط جو من الظلمات المتراكمة، أما حياة مانريكي فهي تناوب منسجم بين النور والظلام . الغزّال عبارة عن قصة حب عرضت في مشاهد غرامية . إن الثنائية الغنائية الغرامية التي يقوم على أساسها هذان العملان والمتمثلة في الحب والعالم، هذا إلى جانب الدسيسة الروائية للعمل وشبابية المحبّين ، من شأنها أن تنزع عن الجمهور المتشوق كل ما هو غريب .

كل شىء فى هذا العالم الخاص بهذه الدراما - الشخصيات ، الحدث ، المكان، الزمان ، الكلمة ، الشعور - يعمل على كسر حواجز الروتين اليومى ويدعو لا إلى إصابة دون ألبارو باليأس ، وإنما بالحزن والحسرة ، ومع العلم بأن هذه الدراما قد أتت فى شكل أدنى من دراما دون ألبارو فإنها تقدم، مع ذلك ، للجمهور عالما أكثر بلوغا وعاطفية ، فإن لمانريكى وقصته أمرين يمكن التعايش معهما أكثر من دون ألبارو والقدر الذى انتهى إليه .

أما الأعمال الدرامية التى أتت بعد ذلك - الوصيف El paje الملك الراهب El rey monje عرس دونيا سانشا Las bodas de dona sancha خازن الملك El tesorero del rey - تبرهن على أن جارثيا جوتيرث لم يكن فى جعبته سوى القليل . هذا الغياب للفكر الدرامى أتى معوضا - دون أن يغنى مثل هذا التعويض قيمة قادرة على إعطاء الحيوية لمسرحه - عن طريق تكثيف وتعقيد كبير للدسيسة . إذا ما كان قد أصاب ذات مرة فى كتابة عمل هام ، مثل سيمون بوكانيجرا Simon Bocanegra (١٨٤٢)، فإن توفيقه هذا يأتى راجعا أكثر إلى أستاذية تقنية منه إلى كثافة درامية أو أيديولوجية . إن مسرحه عبارة عن مسرح شكلى دون أهمية تذكر ، من الصعب إحياؤها فى بعض الأحيان نلحظ سيادة للدسيسة، وفى أحيان أخرى ساد الصدام العاطفى، ولكن ما تحظى هذا أو تلك إلى أبعد من كونها مجرد لعبة مسرحية .

فى عام ١٨١٤ حقق عمله انتقام كتالانا Venganza Catalana نجاحا مدويا ، وبعد ذلك بعدة أشهر ، فى عام ١٨٦٥ استقبل الجمهور عملا آخر يدعى خوان لورينثو Juan lorenzo بالترحاب . يأتى العمل الأول فى صورة مأساة حماسية ، كتبت فى صورة شعرية جيدة ، كذلك فهى تمجيد على المستوى القومى للأعمال المجيدة المسلحة التى قام بها روخير دى لاوريا وجنوده من الكتلان . يعتبر موت البطل المحور الأساسى الذى يدور حوله العمل، البطل الذى كان ضحية للحقد والخيانة والكراهية العنصرية .

إن القوة الدرامية التى تبلغها المأساة فى مشاهدها الأساسية حين يتعرض الكاتب لمعالجة الحدث الرئيسى ، تقابل فى الجهة الأخرى بالإفراط فى استخدام الدسائس ، التى تأتى فى صورة روائية أكثر منها مسرحية ، والتى تقتحم الحدث الرئيسى فتوقفه أو تفقده فعاليته . يبدو أن خوان لورينثو يمثل أكثر الإبداعات الدرامية طموحا عند جارثيا جوتيرت ، على الأقل فإنها تعد العمل الذى حاول أن يتحدث فيه بصورة مباشرة عما يذكره بصورة غامضة على صفحات أعماله الأخرى . أما الفكرة

الرئيسية التى يدور الحدث حولها فهى : أن الثورة باسم العدالة والحرية تتحول إلى أداة قاتلة فى يد الطموح و الضغينة والحقد . ها هو خوان لورينثو ، الثورى الخالص المتحمس النظرى للحرية و العدالة ، يحاول الحصول على الحرية العامة دون استخدام للعنف وكذلك إلغاء كل نظام يتسم بالطغيان ، لكنه إنسان شديد الإخلاص والطهارة ، وخاصة يتمتع بعاطفية عالية ، وعليه فليس رجل حركة وعمل ، وحين تدق ساعة العمل يعود القهقرى منزعجا حين يتأكد من أنه لا الحياة و الإنسان هما بالصورة التى كان يفكر فيها، الفكر الذى يتسم بعاطفية أكثر من الجوانب الفكرية . إنه فى الواقع ، رجل حالم يخشى ، حين يبدى ثقة فى طيبة القلب الإنسانى ، اللجوء إلى الثورة التى أشعلها هو نفسه.

هو ذاته يصبح الضحية الأولى وهكذا، فإن العمل، على الرغم من الموضوع، لا يحظى بشئ من الدراما الاجتماعية . ينقصه قليل من الواقعية الدرامية و الحقيقة، بينما هناك وفرة كبيرة فى العاطفية والدسيسة. لقد طرح المؤلف قضية وما عرف كيف يجد لها حلا شرفيا ، مستعينا بحلول ليست سوى حلول مطروقة و أماكن يرتادها الجميع. مرة أخرى نجد أنفسنا أمام دسيسة تعمل على الحاق الضرر بالحدث بدلا من أن تكون فى خدمته.

إن هذا الكاتب يضرب مثلا أكثر من أى كاتب آخر على العجز المرضى فيما يتعلق بالتأمل الباطنى وغيبة الموقف التأملى و البصرى الذى يميز فى الغالب الأعم ، الرومانتيكية الإسبانية.

هيرتز نبوتش (١٨٠٦ – ١٨٨٠)

Hartzenbusch(1806-1880)

ففى ليلة السابع عشر من يناير عم ١٨٣٧ افتتح هيرتزبوتش، الكاتب الشاب الذى كان مجهولاً حتى ذلك الوقت ، على ساحة مسرح الأمير (البرنيثى) بمدريد، عملا دراميا تاريخيا تحت عنوان : عشاق تيرويل Los amantes de Teruel حقق العمل نجاحا هائلا وكتب لآرا عنه مقالا تقريظيا .

منذ قرون سابقة جرت العادة والتقاليد فى مدينة ترويل الأراجونية على الاعتقاد بأنه فى القرن الثالث عشر عاش على أرضها ، بشحمهما ولحمهما ، عاشقان هما إيسابيل وديبيجو ، فى قبر واحد نجد جسديهما يجثوان بعد تحنيطهما حيث تشير التقاليد إلى أنهما يتماهيان مع جسدى هذين المحبين الرقيقين التعيسين . هكذا أخذ هيرتزنبوتش الموضوع الذى عالجه من قبل رى دى ارتييدا Rey de Artieda فى القرن السادس عشر ، وأقدم على معالجته أيضا كل من تيرسودى مولينا و بيريث دى مونتالبان فى القرن السابع عشر ، وبعد أن أثراه بأحداث جديدة ذات طابع موريسكى جعل منه صورة درامية تمت معالجتها بعبقرية خاصة بالمرحلة الرومانتيكية ، ولهذا نرى أن العمل الذى قدمه لنا هيرتزنبوتش يفوق بكثير النموذجين السابقين عليه. وإذا مانظرنا إلى هذه المأساة لوجدنا أنها تدور حول محورين أساسين من الناحية الدرامية هما الزمن والقدر، أجاد المؤلف استخدامهما ، رغم أنه أتى بهما بغير مهمة واضحة . يقوم الكاتب بتهيئة الفرصة كى تتراكم العراقيل بعضها فوق بعض حتى لاتسمح لديبيجو ، الغائب عن تيرويل التى رحل عنها منذ ست سنوات مضت بحثا عن الحظ ، بالعودة فى الوقت المناسب ليتزوج من إيسابيل .

وحين يصل فى نهاية يصبح الوقت متأخرا جداً ، بينما إيسابيل حتى تنقذ شرف والداتها، تتزوج لتوها من دون رودريجو دى اتاجرا ، ديبيجو حين لم يعد فى مقدوره الزواج من إيسابيل ، الدافع الوحيد لحياته ، يموت على خشبة المسرح لابشئ آخر سوى الحب الخالص ونفس الشئ يحدث لإيسابيل .العاشقان اللذان وقعا ضحية للزمن والحظ يتحدان هكذا فى الحياة الآخرة ، بالطبع فإن مايراد التعبير عنه هنا فى هذه المأساة هو المفهوم المأساوى للحب الإنسانى ، المتجسد فى عاشقين تصبح الحياة بالنسبة لهما هى الحب ، والحب هو الحياة وللأسف فقد استعان الكاتب حتى يعبر عن هذه النظرة للوضع المأساوى للحب الإنسانى ، باختراع دسيسة يجمع فيها كل الحيل التى وضعتها التقنية الجديدة للدراما الرومانتيكية تحت تصرف الكاتب الدرامي. وهكذا أصبح الجانب المأساوى معهودا به إلى آلية مسرحية بسيطة لايتعدى فيها القدر أن يكون سوى «بمثابة مخلوقة» فظة . وبدلا من أن يكون هناك أعمال للحاجة والضرورة نلحظ السيادة هنا للآلية .

إذا ما أردنا أن نستمتع بجماليات هذه الدراما فإنه من الضرورى أن نغمض أعيننا أمام هذه الآلية للحدث المأساوى وأن نترك أنفسنا عجينة لينة فى يد أحداث وظروف الدسيسة ، والتى نشهد من خلالها العمل التدميرى للزمن القاتل .

تابع هيرتزنبوتش، بعد هذا النجاح الجماهيرى والإعلامى ، كتابته للدراما التاريخية دون أن تُقدّم أية واحدة من أعماله اللاحقة ، التى توافدت منذ عام ٨٣٨١، الذى افتتح فيه عملا دراميا خاليًا من القيمة الفنية ومرعبا تحت عنوان : دونيا مينثيا أو عرش محاكم التفتيش : Dona Mencía o la boda de la Inquisicion، إسهاما محددا فى تاريخ المسرح الرومانتيكى الإسبانى ، ولايمكننا ان نعتبر إستثناءً من هذه الوسطية الراديكالية لهذا المسرح ، المزيف و التأثيرى فى أساسه.

ذلك العمل الذى أتى تحت عنوان : بيعة القديسة جاديا : La jura de santa ga-dea (١٨٤٥) والذى اعتبره أحد النقاد قمة أعماله ، فيه ، كما فى بقية الأعمال ، نرى الشخصيات والعالم التاريخى الذى يتحركون فيه على حد سواء ، خاضعين لعملية تسطيح راديكالىّ ، و تكرار منهجى، تأتى الأولوية فيه للدسيسة المعقدة طواعية.

هيرتزنبوتش يتناوب البناء الآلىّ لأعماله الدرامية التاريخية مع الاقتباسات التى تخص أعمال العصر الذهبى والترجمة وإعادة الصياغة لأعمال الغيرى ، وفولتير ، ودوما ، وسكريب ... إلخ . يكتمل إنتاجه بكتابة كوميديا السحر Comediá de magia مثل : القنينة المسحورة La redoma encantada ، ومسرح الطفل مثل : الابن العاق EL nino desobediénte، والأعمال الكوميدية شبه الهزلية ، مثل مدعية الوحى أو خوانا دى لاس بيناس La visionariã o Juana de las vinas. وبعد عام ١٨٥٠ لم تعد أعماله الدرامية التاريخية تثير إعجاب الجمهور ، ومنذ ذلك الحين أصبح هيرتزنبوتش يشغل باعتباره كاتبًا دراميًا ، مكانه فى ذلك المتحف الفسيح للمسرح الإسبانى ، والذى يبدو لى من الصعوبة حقا إخراجه منه .

– ثورّيا وعبقرية المعالجة المسرحية :

Zorrilla y el genio de la teatralización

تكمن الميزة الأساسية لمسرح ثوريا فى مقدرته النافذة على المعالجة المسرحية .لا يجب أن نبحث عن الجانب الحى فى مسرحه ، لا فى الحقيقة ولا فى عمق عالمه الدرامى ولا فى عالمية شخصياته ولا فى «الرسالة» الرومانتيكية لإبداعاته ، ولا فى التعبير الشعرى ، ولا فى أصالة الوعى بالواقع ، إن الحقيقة الوحيدة فى مسرحه هى ما يتمتع به كاتبه من قدرة على المعالجة المسرحية الجوهرية لهذا المسرح . لقد حصل ثورّيا فى

عمله الرئيسى دون خوان تينوريو Don Juan Tenorio (١٨٤٤) ، على مالم يحصل عليه كاتب درامى آخر : البقاء حيًا على خشبة المسرح .

إنه لمن المعلوم علم اليقين ذلك التقديم الجديد لعمله دون خوان تينوريو كل عام على المسارح الإسبانية ، وهو الذى يعد دليلا كافيا على حيويته كعمل مسرحي .

لماذا تستمر عملية عرض دون خوان تينوريو؟ فيما تكمن جاذبية هذا العمل من مسرحنا الرومانتيكى ؟ ما هو سر حيويته المسرحية ؟ سيكون من السذاجة التفكير فى أن تواجده على خشبة المسرح الإسبانى ترجع إلى التكثيف الإنسانى للشخصية ، باعتبارها بلورة أو تجسيدا لجانب من الوضع الإنسانى ، أو جمال المواقف الدرامية أو لعالمية الرسالة ، أيا كانت هذه الرسالة ، التى يحملها العمل ولا يمكن أن يرجع ذلك أيضا إلى مغامرات دون خوان ، وقصته فى حد ذاتها ، ولا حالته النفسية ، ولا فى الخلاص على يد الحب ، ولا فى ما يمكن العثور عليه من أيديولوجية رومانتيكية فى العمل ، والتى لاتعد كافية فى مجملها لشرح سر حيويته . إن دون خوان الساخر الإباحى ، اللا مسئول ، العربيد ، المغرم ، المستهتر ، الشجاع ، السطحى ، العميق ، الوقح... ولا بعضا من الصور التمييزية التى بإمكاننا أن نضيفها لشخصيته ، مثلما تظهر لنا فى دراما ثوريا – يمكن أن يكون كافيا لشرح ما تنطوى عليه جوهريته .

إن ثوريا لايعالج شخصية أو أسطورة دون خوان بعمق أكبر أو ثراء أكبر من كتاب آخرين مناهضين للرومانتيكية ، الرومانتيكيين ، أو من جيل مابعد الرومانتيكية منذ تيرسودى مولينا وحتى أونا مونو ، منذ موليير وحتى مونثيرلان ،منذ بوشكين وحتى لينورماند ، وآخرون كثيرون ممن استرعت انتباههم أسطورة الساخر دون خوان ، دون أن نذكر النفسانيين و المحللين النفسانيين والمؤرخين و النقاد الأدبيين . فى السلسة الطويلة من المعالجات المسرحية لا تاتى معالجة ثوريًا الاكثر أصالة ولا الأكثر جاذبية ولا الأكثر عمقا ، على العكس ، فهى حقا الاكثر مسرحة ، وهذا ليس فقط فى الجانب الكمىّ وإنما على وجه الخصوص فى الجانب النوعى . لقد عرف ثوريًا كيف يلتقط ويعبر وفى هذا تكمن عبقريته ، عن هذه الدلالة أو تلك لدون خوان ، عن هذا أو ذاك أو كل جوانب الأسطورة ، لا عن هذا الوجه أو ذاك أو الألف وجه لذلك الساخر ، ولكن سرّه ككائن مســرحى ، مســرحيته العبقرية و الجوهرية ؛ وذلك لأن دون خوان ،

كي يصبح كذلك ، لا يكفيه أن يكون هذا أو ذاك ، أو هذا الشيء أو الآخر ولا هذا أو ذاك في نفس الوقت ، وإنما في أن يكنه من ناحية المسرحية أن دون خوان شخصية مسرحية ذات قدر كبير ، هذا الدون خوان يتحدث حديثا مسرحيا و يشعر بشعور مسرحي ، يفكر في المرات النادرة التي يعنى له التفكير فيها تفكيرا مسرحيا يكتب في مقر إقامته رسالة مسرحية ، يحكي بصورة مسرحية قصته مع الإباحية ، يغرم مسرحيا ، يلعن الآخرين مسرحيا ، يشعر بالضيق والغضب بصورة مسرحية ، وكل إشاراته للأحياء والأموات تأتي في صورة مسرحية محضة، وكذلك في إشاراته للرب و الموت ، ويأتيه الخلاص في صورة مسرحية أيضا . إن دون خوان تينوريو هو دون خوان تينوريو بما له من كيان مسرحي ، ويأتي نجاح ثوريا كامنا في أنه أبرز بكثافة شديدة الجانب المسرحي عند دون جوان كوسيلة حياتية خاصة ، وفي أنه قد رفع الصورة المسرحية إلى وسيلة حياة أو وجود . في الوقت الذي نقوم فيه حين تواجدنا بالمسرح – ونحن البعيدين عن حساسية و استيعاب عالم الكتاب الرومانتيكيين – بالتصفيق لدون خوان تينوريو فلا نصفق لشيء آخر سوى لكمال المطلق المسرحي الذي هو دون خوان الذي أبدعه ثوريّا ، أي درجة معينة : هذه الدرجة المسرحية التي تحولت إلى شخصية .

من المناسب أن يبرز بقوة هذا الأمر قبل أن ندخل إلى تحليل العمل. تأتي الدراما مقسمة إلى جزئين ، يجري حدث كل جزء منهما في ليلة واحدة ، وبين الليلتين نلحظ مرور خمسة أعوام . لا يأتي هذا التقسيم للزمن تقسيما تعسفيا ، كما كتب تشارلز أوبرون Charles Aubrun[٢] ، وإنما يعود إلى بنية العمل لا يمكن لهذه البنية أن تكون أكثر منطقية مما هي عليه . يتركز الحدث في ليلتين حتى يمكن الحصول على أعلى ديناميكية بمنع كل ثغرة أو فراغ مسرحي وإبراز شيء جوهري في الشخصية : ديناميكيته العجيبة ، هذه الديناميكية هي قانون بناء العمل : الشخصية والحدث يعيشان في جو من التعاون والتعزيز المتبادلين ، هذا الفاصل الزمني بين جزئي العمل له مهمته الدرامية أيضا : تبرير مكان الحدث في الجزء الثاني (قصر دون دييجو تينوريو الذي تحول إلى مقبرة عظيمة) ونوعية حب دون خوان لدونيا أينيس ، الذي يهزم الوقت ، وبدون هذا الزمن الذي نراه بين جزئي العمل لا يصبح بمقدورنا تقويم دوام الحب عند دون خوان ، الذي يبرر حدث هذه الليلة الثانية في الوقت الذي يبرر فيه سلوك الشخصية ، وما كان بمقدورنا أيضا ، في منطقية خالصة ، رغم عدم ضرورتها أن نفسر تلك المقبرة الفاخرة ذلك المتحف الجميل الرائع في الهواء الطلق ، لا شيء أقل تعسفا إذن من التقسيم الزمني في عمل ثوّريا.

ينقسم الجزء الأول إلى أربعة فصول قام خلالها ثوريا عن طريق ربط ماهر للمواقف المسرحية التى تجرى فى إطار درامى مقتصر بنشر أشبه بالمروحة ، للمجموعة الكاملة للمغامرات الدون خوانية : الماضى (الرواية المستهترة لمغامراته الإيطالية) يأتى مرتبطا بالحاضر (موعد مع دون لويس ميخيا للوفاء بمراهنة ، قطع العلاقة بين دون خوان ودون جونثالودى أويوا ، والد دونيا إينيس ومع والده هو شخصيا ، المراهنة الجديدة مع دون لويس .. كل هذا يأتى فى الفصل الأول على أنغام الاحتفال بالكرنفال ، فى هذا الفصل الأول نجد أن حدث الجزء الأول بأكمله مازال فى طوره الأول ، مستعد للتحقيق ها هو دون خوان يكسب الرهان من دون لويس ويعد لخطف دونيا إينيس (الفصل الثانى) ، يخطف دونيا إينيس من الدير (الفصل الثالث) . فى الفصل الرابع نشهد كل واحد من الاحداث الواقعة فى الفصلين الأولين وقد أصبح يؤتى ثماره (نزال مع دون لويس ، موت دون جوثالودى أويوا الذى أتى بحثا عن ابنته)، وبعد أن عاش دون خوان مغامرة كبيرة، المغامرة الأساسية، والتى ستغيره من الداخل ، مما يغير هدفه جذريا: الحب العميق الخالص لدونيا إينيس ، رمز الفضيلة والبراءة النسائيتين . يأتى الجزء الثانى بأكمله كنتيجة لهذه الخبرة الراديكالية ، الجديدة وغير المسبوقة ، لدون خوان تينوريو ، إذا ماكان دون خوان ، فى هذا الجزء الأول ، قد واجه الأحياء مؤكدا شخصيته إزاء كل القوانين (الاجتماعية ، الأسرية ، الأخلاقية ، الدينية) ، فى تمرد على كل قاعدة قائمة ، ففى الجزء الثانى يواجه الأموات، وضميره وربه . دون خوان ، المتمرد على كل قوى الأرض وقوى السماء يظل وفيًا لنفسه حتى اللحظة الأخيرة ، تلك اللحظة التى فيها ، وفى الوقت الذى تسقط فيه أخر حبة من ساعة حياته ، نراه راكعا على الأرض ورافعا يده إلى السماء ، تلك اليد التى أطلقها الحاكم حرة طليقة . فى الميزان ، نرى رحمة الله أثقل بكثير من شرور دون خوان ، والنزال الدائر بين الرب ودون خوان يجد الحل بتدخل دونيا إينيس أو الحب . تدور أحداث هذا الجزء الثانى فى مستويين متداخلين وغير معلومى الحدود : المستوى الماورائى (ليس بالإمكان الحديث بشكل صارم عن الماورائية بالمعنى اللاهوتى) والمستوى الضميرى و اللذان تأتى التلميحات رمزا لهما . لقد افتعل ثوّريا بعبقرية مسرحية هذين المستويين ، وهذا الافتعال هو الذى يعطى لهذا الجزء الثانى فعاليته وقوته المسرحية ، وما يأتى فى صورة غير هامة هو – فيما أرى – ذلك النظام الساذج للأفكار اللاهوتية التى يستخدمها ثوّريا ، النظام السطحى فى أساسه وليس صحيحا

فى كل جوانبه ، والتى لاتحتمل ، بالطبع ، أدنى محاولة نقدية . على العكس ، فإن فعاليته المسرحية لا تفكر فى كل جوانبها . إن الخلاص الرومانتيكى بدافع من حب دون خوان يخلو من أية أهمية معتبرة ، فى ذاته ، ولكنه يتمتع بأهمية كبرى معتبرة ، كحدث مسرحى ، كحد نهائى لظاهرة المعالجة المسرحية لأسطورة دون خوان ، ليس العالم العاطفى و لا العالم الإيديولوجى للرومانتيكية ، الذى أقامه ثورّيا فى شخصياته وفى دوافع الأحداث ، هو ما يؤخذ فى الحسبان ساعة تفسيرنا لسر الحيوية المسرحية لدون خوان تينوريو ، وإنما الوضع المسرحى ، القيمة المطلقة الوحيدة ، لهذه الشخصيات ولهذه الدوافع أن كل كاتب ، وفىّ لعصره بإمكانه أن يكتب دون خوانه ، كاشفا بذلك عن وجه آخر لتلك الأسطورة التى لاتنقطع ، ودون خوان الذى أبدعه ثورّيا سيظل حيا طالما وجدت خشبات المسارح و الممثلين و الجماهير التى تعشق الطقوس ، اللعبة ، الوجود الغموض المسرحى ، ليس بسبب ما يملكه دون خوان من رومانتيكية أو إسبانية ، و إنما بسبب ما يملكه من مميزات الشخصية المسرحية ، دون جوان تينوريو أو الشخصية المسرحية .

بالإضافة الى الإسكافى و الملك EL zapatero y el rey (١٨٤٠ - ١٨٤١) خنجر القوطي EL punal del godo (١٨٤٢) و سانشو جارثيا Sancho García (١٨٤٦) التى تبرز من بين إنتاجه الوفير ، نجد أن الدراما ، التى إلى جانب دون خوان تينوريو ، تحتفظ بحيوية مسرحية كامنة عند ثورّيا ، هى خائن وغير معترف وشهيد Trai- dor,mártir,inconfeso (١٨٤٩)، والتى يلعب دور البطولة فيها شخصية هى إلى جانب دون خوان ودون ألبارو ، النموذج الأكبر أهمية للبطل الرومانتيكى الإسبانى . تدور أحداث الدراما جميعها حول شخصية جابريل الغامضة ، من هو فى الحقيقة : حلوانى مادريجال أو الملك دون سيبستيان ؟ وبتكريس الحوار والحدث حول هذا السؤال يقدم لنا ثورّيا درسا رائعا فى البنية الدرامية ، حيث يتضح لنا ، مرة أخرى ، ما يتميز به من مقدرة عبقرية على المعالجة المسرحية .

٢- بين الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية :

Entre Neoclasicismo y Romantícismo

هناك موقف مماثل أو مشابه لموقف مارتينيث دى لاروسا ، ودون ريباس أو جوروستيثا فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر نلحظه على مدى فترة ظهور

وأزمة الدراما الرومانتيكية، عند مجموعة من الكتاب ، كلهم عدا لا أبيّانيدا la Avella-neda وفى جانب خيل إى ثاراتى Gil y zárate من الدرجة الثانية التى أخذت ، فى بعض الأحيان ، جانب الكلاسيكيين الجدد مرورا بصفة مؤقتة بالرومانتيكية للعودة بعد تعديل إلى نقطة الانطلاق الأولى أو أنها قبلت منذ البداية الفلسفة الجمالية للدراما الرومانتيكية رغم ورود ذلك فى أخف أشكاله وأكثرها اصطباغا بالرومانتيكية ، كاتبين بالإضافة إلى ذلك أجناسا أخرى لم يتم تناولها بوفرة من جانب الرومانتيكيين أو إنها ظلت فى النهاية وفية لروح المسرح الكلاسيكى الجديد رغم قبولها لبعض العناصر الشكلية للرومانتيكية التى تحملها إلى التخفيف والتقليل على سبيل المثال ، من الانصياع لوحدتى الزمان والمكان وقبول التنوع الشعرى ، فتعمل بهذا على إدخال عناصر جديدة على الصيغة الكلاسيكية الجديدة التى اتبعها موراتين Moratín وخلق شكل جديد أكثر تحررا للمسرح وكذلك فعند الكتاب الصغار الرومانتيكيين من الممكن العثور دائما على عمل يدين ثقل التربية الجمالية الكلاسيكية الجديدة التى تلقاها، كما هو الحال على سبيل المثال عند ايسبرونثيرا Espronceda فى(لا العم ولا ابن العم ni el tío ni al sobrino ، ١٨٣٤، الكوميديا الكلاسيكية الجديدة ، هذا بالإضافة إلى بلانكارى بوربون Blanca de Borbón، المأساة الرومانتيكية المكتوبة فى شعر رومانتيكى مكون من أحد عشر مقطعا) أو باتريثيو دى لا اسكوسورا (العاشق المبتدئ El aman-tenovícío، ١٨٣٣) وكذلك فيمكن العثور على أعمال لدى بعض الكتاب الكبار الرومانتيكيين لها أصولها الكلاسيكية الجديدة . مثال مدعيّة الوحى : La visionaria (١٨٤٠) العرجاء والجبان La coja y el encogido (١٨٤٥) لهيرتزينبوتش .

٢- خيل إى ثارتى وخير توردس جوميث دى أبيانيدا :

Gil y Zárate y Gerturdís Goímez De Avellaneda

فى المرحلة الولى من إنتاجه ، كتب خيل إى ثارتى (١٧٩٣ - ١٨٦١) أعمالا كوميدية (الفضولى El entremetido، ١٨٢٥ ؛ رفقا بالعروس Cuidado con las novias أو مدرسة الشباب escuela para jóvenes ١٨٢٦ ؛ وبلانكا دى بوربون ،١٨٢٩ على الرغم من منعها من قبل الرقابة الكنيسية ، لم يتم عرضها إلا عام ١٨٣٥) ذات طابع

كلاسيكى جديد وفى عام ١٨٣٧ نجده ، إلى الجانب الرومانتيكى ، يفتتح عملا دراميا رومانتيكيا فائقا موكارلوس الثانى المسحور Carlos || El Hechizado الذى يقع فيه فى الإفراط فى تناول شخصية المعتنق لدين جديد ولما يتمكّن منه فى محاولة منه لإخفاء ، بهذا الإفراط ، عيوب ممارسته الدينية ، وفى النهاية نرى أن مؤلفه قد تركه فيما بعد. أما الأعمال التالية فإنها تدين ثقل المدرسة الكلاسيكية الجديدة ، مثلما يحدث فى أعماله التى تناولت العادات ، دون تريفون أو كله من أجل المال Don Trifan O Todo par El dinero (١٨٤١) وصديق فى مكان مرموق un amigo en candelero (١٨٤٢)؛ تبرهن على وجود التزام بين العناصر الرومانتيكية والكلاسيكية الجديدة ، كأعماله الدرامية روسموندا Rosmunda (١٨٣٩) ماتيلدى Matilde (١٨٤١)، ثيثيليا العمياء Cecilia la cieguecita (١٨٤٣) أن الموقف التوفيقى الذى يجمع بين الأشكال المعتدلة للدراما الرومانتيكية والأشكال المتطورة للمسرح الكلاسيكى الجديد ، يميز الأعمال التى ظهرت فى نفس هذه السنوات : دون ألبارودى لونا don Alvaro De luna (١٨٤٠) ، ماسانييلا Masaniela (١٨٤١)، ملك و محسوبة UN monarca y su privado (١٨٤١) ، جيرمّو تيل Guillermo tell (١٨٤٣) ،القائد العظيم EL gran capitán (١٨٤٣) أسرة فالكلاند La famílía de falkland (١٨٤٣) . فى عام ١٨٤٧ افتتح أعظم أعماله ، جو ثمان البوينو Guzmán el bueno الأقرب ، بما فيها من استيعاب للحدث و الشخوص ، إلى المأساة الكلاسيكية الجديدة منها إلى الدراما الرومانتيكية ، على الرغم من أنها قد اكتسبت من هذه الأخيرة التنوع فى الأوزان الشعرية .

التزام مشابه بين الرومانتيكية و الكلاسيكية الجديدة يمثله كتاب من الدرجة الثانية مثل خوسيه ماريا دياث Jose maria diaz (١٨٠٠ - ١٨٨٨) المعاون لتوريّا فى كتابة عمله خائن وغير معترف وشهيد ، ألّف العديد من الأعمال الدرامية الرومانتيكية (قسيس ألبورنوث) EL Cura de Albornoz (١٨٣٦) أو جابريبلا دى برى Gabriela de berry (١٨٣٦) و أعمالا تراجيدية توفيقية (خوليو ثيسار Julío César) (١٨٤١) لوثيو خونيو بروتو Lucio Junío Bruto (١٨٤٤) ، أو خيفتى Jeftee (١٨٤٥) أوخوان أريثا (١٨١٦ - ١٨٧٠) مؤلف الدراما التاريخية ذات الطابع الرومانتيكى المعتدل (الونصو دى أرثّيا Alonso de Ercilla ١٨٤٨ أو إيرناندا ديل بولجار Hernanda del Pulgar ١٨٤٩) ومأساة كلاسيكية ذات عناصر رومانتيكية (ريمسموندا Remísmunda، ١٨٥٤).

هناك كاتبة كوبية تدعى خيرتوردس جوميث دى أبيانّيدا (١٨١٤ – ١٨٧٥) تتفوق على كل هؤلاء الكتاب الذين سبق أن أشرنا إليهم ، تجمعت لديها سمات الرومانتيكية نظرا لحياتها الحماسية و العنيفة وما كانت تتمتع به من حساسية [٣] ، مع ذلك ، فإن مسرحها لا يأتى فى مجمله ردا على الشكل الأصيل للدراما التاريخية الرومانتيكية الإسبانية و الذى على الرغم من تكثيف النظرة الرومانتيكية للوجود فيه ، القائمة على التجربة الحيوية الثرية للأحداث ، يبدو دائما فى بنية أفضل أعماله الدرامية معنى قويا للنظام و الكبح فى تكوين الحدث وفى دراسة الشخصيات بعد وصولها إلى إسبانيا بأربع سنوات ، وأصبحت معروفة كشاعرة افتتحت فى إشبيلية عام ١٨٤٠ أول عمل درامى لها تحت عنوان ليونثيا Leoncia الذى وفقا لما تذكره كارمن برابويّيا سنتى «يضم بين جنباته فى طورها الأول تلك الملامح المميزة لأسلوب لا أبيا نيدا : الشكل الكلاسيكى الذى ورثته عن أساتذتها كنيتانا Quintana و ألفيرى Alfieri، و الرومانتيكية المفرطة لدوما Dumas، وفيكتور هوجو والكتاب الجدد الذين حققوا نجاحا على الطريق : جارثيا جو تيريث ، دون ريباس هيرتزنبوتش ، ثوريّا» [٤]. تعرض فى هذا العمل قضية امرأة وقعت ضحية للمجتمع ، محكوم عليها بالعيش على هامشه . فى عام ١٨٤٤، فى مدريد تفتتح عملها ألفونصو مونيو Alfonso Munío (والتى أعادت صياغته مرة أخرى عام ١٨٦٨ تحت عنوان مونيوألفونصو) والذى كتبت عنه مؤلفته ، فى الإهداء الذى يتصدر الدراما ، أشياء كثيرة متعلقة بجنسها الأدبى منها : «إنه عمل درامى مأخوذ من تاريخ قديم لمدينة طليطلة Toledo، والذى لحسن الحظ ، و جدته أيضا فى أرشيف أسرتى ، و الذى يحكى قصة البطل بين أسلافه ... على الرغم من أن الرأى السائد اليوم يقول إن البساطة الشديدة للأشكال الكلاسيكية يتصالح فى قدر قليل مع الموضوعات والشخصيات المستخرجة من العصر الوسيط فقد غامرت بعمل محاولة كذبّت بنجاح طيب ذلك التاكيد فى مفهومى الغير حقيقى (المزيف) ... ألفونصو مونيو عبارة عن مأساة لأنها ليست كوميديا ، ولاتسمح لها بساطة المضمون ، والصورة العادية التى أتى عليها حدثها ، وثبات أشعارها (تستخدم أبيا نّيدا الرومانتى ذا الأحد عشر مقطعا المستخدم فى المأساة الكلاسيكية) بالتطلع إلى أن تصنف كدراما رومانتيكية» [٥] . تنتهى المأساة بموت فرو نيلدى على يد والدة ألفونصو مونيو القتل الذى يعقبه تأنيب الضمير و الندم من جانب الأب التعيس العنيف ، الذى يقوم بمهمة درامية تقتصر على تقديم «الآثار الأخلاقية التى تتركها الأحداث فى نفوس المتفرجين» [٦] .

النهاية التى مثل الشعر وغيبة الأحداث و الدسائس الثانوية ، تتناقص مع النموذج البنيوى للدراما الرومانتيكية ، على الرغم من توافقها معه فى التعبير العنيف عن العواطف وفى الأهمية، ليس فقط الموضوعية ، وإنما الدرامية للقدر و المصير ، وبعد أن افتتحت عملا دراميا غير سعيد (أمير فينا EL Príncípe de Viena، ١٨٤٤) ونشرت عملا دراميا مأساويا آخر إنجيلونا (١٨٤٥) ، فى رومانتيكية ساخطة للتعبير عن العواطف ولكن بنهاية تحاول فيها ، مثلما فى ألفونصو مونيو ، البرهنة من خلال التضحية و الرفض على التطهير الأخلاقى لنفس هذه العواطف البارزة فى الإطار الرومانتيكى ، و المسيطر عليها «من الناحية الشكلية الكلاسيكية تفتتح فى عام ١٨٤٩ مأساتها التوراتية ساؤل Saul. عمل تمت كتابته عام ١٨٤٦ ومنيت محاولات كاتبته من أجل عرضه فى باريس بالفشل الذريع ، وجاء هذا العمل فاتحة الأعمال المعروضة على مسرح الإسبانيول «تياترو إسبانيول» بمدريد . وما أن تولدت فكرة كتابة ساول Saul بعد أن قرأت الكاتبة ماسى الفيرى وسوميت ، وفقا لما تعترف به أبيانيدا حتى جاءت مختلفة عن كتابات هذين الكاتبين - هذا ما ورد ومازالت تردده فى الإهداء الذى يتصدر عملها - حين احتوى العمل - بعد رفض للتطبيق الصارم للقواعد الكلاسيكية الخاصة بالواحدت - على فترة أكبر من حياة البطل المشترك ، والذى أتناوله منذ اللحظة التى فيها ، حين الوصول إلى أوج مجده وكبريائه ، استحقت رأسه الإنكار الإلهى ولا أدعه حتى يسلم نفسه للإرادة العليا، التى تقوم بمهامها فى هدوء مهيب وبأساليب عجيبة» (٧) . نرى كارمن برابو بيأسانتى فى هذا العمل أنه مأساة العجرفة و الحقد وتشير إلى وجود الموضوع الذى يبدو لها موضوعا ملحا من جانب لا أبيانيدا ، فاجعة قتل الأب لابنه . فها هو ساول ، معتقدا أنه قتل داڤيد ، الذى يحقد عليه ، يقتل ابنه هو . كتبت أيضا بصورة شعرية واحدة - الرومانثى المكون من أحد عشر مقطعا - وتأتى نهايته ، التى يظهر فيها ساول وقد نزع التاج ليقدمه إلى داڤيد حامله لدلالة أخلاقية ، نظرا للدرس العميق الذى تتضمنه ، وهى النهاية الخاصة بالمأساة الكلاسيكية الجديدة . هذا الحظ العاثر و المدمر بدل أن يأتى مجدا فى النهاية ، مثلما يحدث فى الدراما الرومانتيكية ، يبقى مرتبطا بالغاية التعليمية التى تحكم ، بعمق درامى أكبر مما تحتوى عليه الدراما الكلاسيكية الجديدة ، بنية الحدث و الشخصيات . فى عام ١٨٥٨ بعد كتابة أعمال ذات أهمية قليلة (ديكاريدو ١٨٥١، امجاد اسبانيا -Glori as de Espana، الحقيقة تغلب المظاهر La verdad vence apariencias، ابنة الزهور

EL donati- عطية الشيطان، Errores del corazon أخطاء القلب، La hija de las flores
La sonambu- المترويضة ، وقد كتبت هذه الأعمال الخمسة عام ١٨٥٢ ، vo del dibho
Los : أو عـفـاريت البطانة ، La hija del Rey René أو ابنة الملك رينيـه ١٨٥٤ ، la
duende de la camarilla، وكـلاهمـا فى عـام ١٨٥٥) تفـتتح عملهـا الأهم ، الدرامـا التوراثية بالتاسار Baltasar ، بعد أسـابيع قليلة من افتتاحها لدراما أصـغر ثلاثة أنواع من الحب Los tres amores. فى رسـالة الإهداء التى كـتبـتـهـا لا أبيّـانيـدا إلى أمـيـر استورياس ، دون ألفونصو دى بوربون ، نجد تحليلا هاما لعملها الدرامى . تقول ، بين أشياء أخرى عديدة ، إنها قد أقدمت على كتابة بالتاسار Baltasar محاولة التعبير فيه عن «فكر فلسفى كبير» : عمق «حضـارة تداعت وتآكلت» ، والإعـلان عن فناء «العـالم القديـم» و فنـاء «المجتمـع المشـرك» . إنه لمن الجدير بالذكر هنا ، نظرا لأهميتها التى لا تنسى ، أن نورد هذه السطور : «إن إيلدا وروبين يمثلان ، فى هذا الإطار الصغير ، الشـخـصـيـتين الأضعف والأوّل فى المجتمـع القـديم : المرأة و العـبـد ، ومـا اسـتـعـادا حقوقهما إلا فى عهد المسيحية . فى هـاتين الشـخصـيتين وجد ، مع ذلك ، المستبد الشرقى ، الحد الذى لايغلب لسلطانه الطاغى . بالتاسـار ، الروح المنهكة من جراء ملل الحياة بين كل المتع المادية و مظاهر الأبهة الإنسـانية ، الروح بدون الرب ، التى لاتروى بتقبلها من الأرض ألوان التكريم التى ترفض نزولها من السمـاء ، إن الروح المتعجرفة التى تتخيل نفسها بلا مثيل بين البشر ، تجد فى المرأة و العبد المتنزيل الأول للكرامة الإنسـانيـة وصـغـر الـقـوى الأرضـيـة . إن صـولجـان إله بابيلونيـا الغـانى يبـدأ فى الانشطار لصالح القلبين المخلصين ، وهباء تذهب دعوته لهما للحب و السعادة ، الذين حرم منهما فى قمة عزلة عظمته الأنانية . أصابت حالة العجز للرغبة الأولى بالتاسار بالعمى ، مما اضطره إلى الانتقام لمحنته كإنسان بطغيانه كظالم : امتهن الفضيلة التى أنكرها بشكّه ، والتى يعثر عليها ويعترف بها من أجل عقوبته. أما الفضيلة ، فحين تنكر عليه النعمة تتركه وتأنيب الضمير ، يصل إلى درجة الوعى ، فى خيبة الأمل التى تسود مناخ عزلته ، بأن هناك بالنسبة للنفس متعا غاية فى الطهارة لا ينكرها الرب على الطبقات الاجتماعية الدنيا ، وإنما على ذلك المتعجرف الذى يتجاهل أقرانه فى الأرض و ربه المعصوم عن الذلل فى السمـاء . وفى النهاية ، نراه يشعر بذلك الفراغ الهـائل لنفس دون إيمان ولا حب ، ويريد أن يغرق هبـاء ، وبين الأصوات الهسـتيـرية لحفلة ماجنة ، صيحة ذلك الألم العميق الكفارة الإلهية عن الكبرياء» (٨)

كتب هذا العمل بالتاسار Baltasar، فى صورة متعددة الأوزان الشعرية ، ولهذا نراه عملا ذا قيمة متفردة بجعله فى خندق واحد مع أفضل الأعمال الدرامية الإسبانية فى القرن التاسع عشر ، ولكن بالإضافة إلى قيمته التاريخية ، نود أن نبرز فيه ، على وجه الخصوص ، خلق شخصية درامية رائعة ، شخصية بالتاسار ، والتى نلحظ فيها بعض الملامح – وخاصة يأسة الجلىّ و قسوته التى لاتقل جلاءً ، ووعيه بالعجز والملل والوحدة و تشاؤمة المدمر ، ومانراة فيه من اللامبالاة و التمرد – التى تتجلى مرة أخرى، قائمة على نظرة أخرى مختلفةِ للعالم و للإنسان ، بالطبع، وبدلالة متقاطرة، فى بعض أبطال مسرح عصرنا . ولنتذكر، على سبيل المثال، هيرودس دى كاج مونك (المثالى UN idealhsta، ١٩٢٨) أو كاليجولا، لكامو .

إن المآسى التى أفرزها قلم خيرترودس دى أبيانِّيدا تمثل فى المسرح الإسبانى خلال أواسط القرن التاسع عشر أفضل، أدبيا ودراميا، ما احتوى عليه هذا التيار الرومانتيكى الكلاسيكى فى آن واحد، والذى أتى أفضل وأهم كاتب له فى الجنس الكوميدى يعرف باسم برتيون دى لوس إير يروس .

٢- كوميديا بريتون دى لوس ايريروس (١٧٩٦ - ١٨٧٥)

La comedia de Breton de los herreros

يمثّل بريتون دى لوس إيريروس، بماله من إنتاج غزير (أكثرمن مائة عمل أصيل، فضلا عن اثنين وستين عملا مترجما) بقدر كاف هـذه المرحلة التـى اتسـمت بالحيـرة والتطلعات والتى تنقلت فيها الكوميديا، التى كانت تبحث دوما عن جمهور الذى كان يمثل إشكالية قائمة، كثيرا ماتساءل لارا عن ماهيته ، من الجانب اللغوى والموضوعى للكوميديا الكلاسيكية الجديدة التى كتبها موراتين إلى الكوميديا الراقية Alta comedia فى النصف الثانى من القرن .

عادة ما يتم التمييز بين مرحلتين أو فترتين فى الإنتاج الدرامى لبريتون: المرحلة الأولى، ذات الاتجاه الكلاسيكى الجديد، بدأت بأول عمل كوميدى أصيل له، جدرى الشيخوخة Ala vejez ،viruelas ، الذى افتتح عام ١٨٢٤ (رغم كتابته عام ١٨١٧)، وانتهت عام ١٨٣١ بافتتاح مارثيلا Marcela، أو من من هؤلاء الثلاثة: Acuál de los

tres?، فى المرحلة التى أبرز فيها عملان آخران ، ابنا العمّ: Los dos sobrinos (١٨٢٥) والعودة إلى مدريد A Madrid me vuelvo (١٨٢٩) و المرحلة الثانية ، التى تبدأ بها شكلا أصيلا للكوميديا ، التى تدعى «كوميديا بريتون» ، والتى تخلى فيها كاتبنا عن مبادئ مدرسة موراتين وعمل على خلق - كما كتب نارثيو ألونصو كورتس -«كوميديا خاصة به، استثنائية ، تتوافق بصورة أكبر مع مثاليات عصره» (٩) ، كانت مرحلة طويلة اشتملت على أفضل ما كتبه بريتون ، والتى يبرز من بينها العمل الذى أشرنا إليه بعنوان مارثيلا موتى وسترين Muerete,Veras ، Marycela (١٨٣٧)، الصبغة الفلاحيّة EL pelo de la dehesa (١٨٤٠) ومدرسة الزواج-Escuela del ma trimonio (١٨٥٢).

هناك تيار آخر يرفض إمكانية عمل مثل هذا التمييز الصارم داخل إطار الإنتاج الدرامى لبريتون ، ويدعم الرأى القائل أن كوميديا بريتون تحتوى على مفهوم كلاسيكى جديد للمسرح فى الأساس ، والذى لا يتخلى فيما هو أساسى عن الشكل الذى تبناه موراتين (١٠) « ..لم يكن بمقدور بريتون قط التخلص من رواسبه الكلاسيكية ، رغم صحة ما تردد من أنه على طول مشواره المسرحى أفسح المجال لدخول عناصر جديدة إلا أن تبعيته لموراتين المتأصلة بعض الشىء ظلت ثابتة» (١١) وهذا هو ما يراه خوسيه هبس Jose Hesse .

ووفقا لم يتم استنباطه من قراءة مقالات النقد المسرحى التى نشرها بريتون بانتظام فى البريد الأدبى والتجارى «الكوريوّ ليتيراديو إى ميركانتيل» (١٢) فى الفترة ما بين ١٨٣١ إلى ١٨٣٣ / الأعوام التى كتب فيها العمل المذكور مارثيلا وما دخل عليه من تغيير ، فإن الأفكار الدرامية لمؤلفينا مازالت كلاسيكية جديدة فى أساسها وها هما تابوآداوروثاس يبرزان من الأفكار الدرامية عند بريتون ، الأفكار الرئيسية مبدأ الاحتمال ، القاعدة الأخلاقية للكوميديا قانون الوحدات الثلاث كما يبرزان الأهمية التى تعطى للكوميديا والفكاهة «الأهمية -كتبا - التى عادة ما كانت تصل فى نقدها إلى حد التخفيف من عدم التساهل إزاء الاحتمالية» (١٣) . فيما يتعلق بفكرة إزاء قرض الشعر والقافية «فيلحقها التجديد النوعى الذى يقرّب الكاتب من الاتجاه الرومانتيكى»(١٤) . فى هذه السنوات السابقة مباشرة على الانفجار الرومانتيكى فى الأدب الدرامى الإسبانى ، تأتى الفلسفة الجمالية لبريتون قائمة على مبادئ كلاسيكية: «توفير المقعّدين ، إمكانية المبادئ التى لا تخترق ، الذوق السليم ، قوانين الطبيعة ، أى ، الرأى

البشرى الذى يفرض وصايته على العمل الفنى بالعقل والذوق والطبيعة هذه المبادئ – كما يذكر هذان الناشران –تبدو كامنة بين ثنايا الأيديولوجية التنويرية» (١٥) .

إن موقفه إزاء الدراما الرومانتيكية – التى يمارسها هو نفسه بصورة مؤقتة وبشكل توفيقى فى : إيلينا Elena (١٨٣٤)، دون فيرناندو الامبلاثادو Don Fernando el Emplazado (١٨٣٧) أو بييدو دولفوس (١٨٣٩) – يظهر كأنما لبعض الحقائق ويغلب عليه طابع الأداء التى تأتى هذه فى صالحه، حيث نجده قد مارس فى مسرحه نوعا من الكلاسيكية الحرة ، المتطورة ، المفتوحة دائما ، ولها نفس المبادئ التى أشرنا إليها قبل المبادئ التى مثلها كان الوضع عند موراتين، لا يأتى قط نتيجة «فرضية» صارمة، قاصرة على تطبيق الأعمى للقوانين أو القواعد النظرية، وإنما تبدو محققة دائما من الناحية الدرامية فى انسجام تام مع مفهوم عملى للظاهرة المسرحية. أود أن أقول بهذا، إن بريتون الذى وهب حسا عاليا للظاهرة المسرحية، يطابق بين «نظريته» فيما يتعلق بالجنس الدرامى وبين المتطلبات الداخلية – الموقف، الشخوص، اللغة، المناخ – لعمل محدد دون أن تحول «المبادئ» أو تمنع أو تقلص يتكلف ومن الخارج الطبيعة والحقيقة الدراميين للعمل المسرحى.

هذه الكوميديا التى أفرزها قلم بريتون دون ما يميز لفترات عادة ما تكون مرفأ سطحيا نادرا ما نراه عميقا فى المجتمع المعاصر ذى الطبقة البرجوازية والطبقة المتوسطة التى يعيشها الكاتب فى صورة ساخرة ولكن بسخرية غير عدوانية وعبر حدث بسيط فى الغالب الأعم – وهذا راجع إلى قناعة جمالية لا إلى فقر يذكر – وإلى تقنية مسرحية ذكية فى الغالب، يدخلنا إلى عالم ذى أبعاد قليلة والذى إذا ما أعطانا أحيانا، الانطباع بخلوه المسبق من كل ما هو إنسانى وأصبح مقتصراً على اللعبة المسرحية المحضة، حيث يأتى الموقف والكلمة ثمرة لموقف أولىّ تقوم فية مجموعة من الشخصيات، زج بها إلى الفردية توا بالسخرية من وسائل التعايش القائمة، فإنه يأتى غالبا ومع هذا ثريا بعناصره العاداتية وبشخصياته التى أحكمت معالجتها فى اتصالها بالبيئة التى تتحرك فيها، البيئة التى يهتم المؤلف بتعبيرها الدرامى . ها هو هيرتزبنوتش يرى فى المسرح البريتونيانى : «سلسلة موسعة من اللوحات التى تمثل الطبقة المتوسطة الإسبانية فى ثلاث مراحل مختلفة محددة بدقة الاختلافات التى تتابعت عليها : منذ عام ١٨٢٤ وحتى ١٨٣٥ نلحظ جانبا تجانسيا : أما السنوات العشر التالية فقد شهدت تقلبا وتغيرا لشعب يخوض معركة الكفاح : وبداية من عام ١٨٤٣ بدأت الاضطرابات فى الهدوء»

من المؤكد كما يلاحظ هييس Hesse بصواب - والذى يذكر نص هيرتزنبوتش - «أنه لا نعثر فى أعمال بريتون إلا على التصريحات الخارجية لمثل الفترات المضطربة ، الدراما الأليمة التى عاشها وطننا خلال تلك السنوات سيتم التعبير عنها بواسطة تلميحات وتفاصيل أشبه بالنوادر» (١٦) لقد عانى بريتون ، مثله فى ذلك مثل أغلب معاصريه من الرومانتيكيين ، أو التابعين من كتاب «الكوميديا الراقية» ، أو حتى التابعين لهؤلاء - من نفس الداء المستوطن فى كل مسرحنا خلال القرن الثامن عشر - مع الاستثناء المشرف لجالدوس Goldos : عدم تعمقه فى عكس صورة المجتمع ، وذلك لغيبة النظرة المتناسقة والفكر القيم وشيء من المستوى الفكرى .

فى مارثيلا أو من من هؤلاء الثلاثة ؟ العمل الكوميدى الرائع ، هناك ثلاثة من المتقدمين لخطبة مارثيلا (الشاعر ، الجندى ، الغندور) وذلك فى منافسة شديدة بينهم : ومارثيلا بعد أن تتسلى بالجميع تضرب برغبتهم عرض الحائط . يظهر كل واحد من هؤلاء المتقدمين لنيل يدها فى صورة نمط اجتماعى مستهزأ به ، العمل بدوره يأتى فى صورة كاريكاتورية لموقف اجتماعى مطرق : طلب اليد للزواج . مارثيلا ، الشخصية الوحيدة التى لم تقدم فى صورة ساخرة هى ، باعتبارها شخصية مسرحية ، بمثابة إصابة جمالية وذات رقة أنثوية ، كما تمثل صورة أصيلة داخل إطار عالمى غير أصيل يلجأ بريتون إلى تكرار مثل هذا الموضوع الذى يتحدث عن المتقدمين للزواج فى مالا يقل عن ستة أعمال كوميدية، هذا وقد عاب عليه النقد المعاصر له (لارا فى عام ١٨٣٣) تكرار نفس الموضوع وها هو ألونصو كورتس ، حين يعمد إلى تثبيت أصالة كوميديا بريتون إزاء كوميديا موراتين ، يشير إلى الفارق الرئيسى بين الاثنين : يقدم بريتون مواقف محددة للمجتمع المعاصر أما موراتين فيبحث عن الكشف عن الأسباب الأخلاقية التى تحدد هذه المواقف . بالنسبة لجونثاليث لوبيت (١٧) يكمن الفارق فى التناول المختلف للمادة الاجتماعية :الهجاء عند موراتين ، والتهكم الرومانتيكى عند بريتون . والآن ، حسنا فإن هذا التهكم أكثر من كونه تهكما رومانتيكيا هو، من الناحية النوعية ، تهكم من «الشكل الرومانتيكى» . إن بريتون لا يظهر تناولا تهكميا سواء بالنسبة للمجتمع أو النظرة الرومانتيكية لهذا المجتمع المقام على موضة أدبية .

يأتى تهكمه هذا تهكما من الدرجة الثانية ، لا تنبثق شخصياته مباشرة من الواقع بواسطة مثل هذا الإجراء ، الذى يصل إلى حد التقليد الساخر ، هو عدم التوازن بين المجتمع الواقعى لإسبانيا الرومانتيكية والمجتمع الرومانتيكى الذى ظهر على صفحات

الأدب المعاصر له . هذا الإجراء يشكل ، على سبيل المثال ، قاعدة الفكاهة فى عمله : موتى ، وسوف ترين! Muérete y Veras إذا ما ضحكنا فأن ذلك ، على وجه التحديد يعد راجعا إلى ما تضمنه أعماله من رومانتيكية . إن بريتون دى لوش إيريروس ، الذى ولد فى عام ١٧٩٦ وبلغ أربعين عاما حين أصبح الاتجاه الرومانتيكى فى أوجه فى مجال المسرح ظل يكتب بوعى منه بالمسافة التى تفصله عن هذه الرومانتيكية .

فى عمله : الصبغة الفلاحية El Pelo de la dehesa، يقيم بريتون مواجهة بين عالم دون فروتوس Frutos، النموذج الرومانتيكى الخالص الذى تتلخص فلسفته الخاصة فى العبارة القائلة «الكلام الواضح ، بلا كناية» ، وبين العالم الاصطلاحى والاصطناعى للماركيزا وابنتها، المثلتين للرومانتيكية المستوردة ، الخالية من أى أساس أو جوهر حقيقى . فى المشهد الأول من الفصل الثالث ، يصيح فروتوس قائلا :

وأنا ، ما علاقتى بأوروبا ؟

ومع هذا ، فإن التناقض الظاهرى فى هذا المسرح هو ، بفضل هذه المسافة التى يأخذها المؤلف لمعالجة «العالم الرومانتيكى»، أن بإمكاننا أن نشهد عرضا رائعا لمجتمع برجوازى يستعد للعيش فى انسجام متكامل مع الأسلوب الرومانتيكى الجديد ، كمن يستعد للتواؤم مع الموضة ؛ ولهذا فإنه عبر مسرح بريتون ، لا عن طريق المسرح الرومانتيكى الذى يأتى على نمط ما كتبه مؤلف دون دون ألبارو ، يصبح بمقدورنا الوصول فقط إلى نفس قلب إسبانيا الرومانتيكية .

وككاتب درامى ، أو بالأحرى ، كمؤلف مسرحى ، بالإضافة إلى خلوه من العمق أو من الأهمية الأصيلة فى تمثيل مجتمع عصره ، يصبح من الضرورى أن نبرز فيه المزايا الأساسية مثل تصوره الجيد للحوار المسرحى ، مقدرته الخارقة على استخدام الشعر وثراء قاموسه اللغوى وهى أمور امتلك ناصيتها الكاتب وأبرزها نارثيسو ألونصو كورتيس .

لا نود أن ننهى حديثنا هنا قبل أن نشير إلى ذلك العمل الهام الذى قام به برويون فى ترجماته واقتباساته من المسرح الفرنسى المعاصر له (سكريب ، الذى دائما ما أثار إعجابه ، ديلافينج ، وآخرين يقلون عنهما أهمية) والصياغات الجديدة لأعمال من المسرح الإسبانى فى العصر الذهبى (لوبى كالديرون ، تيرسو أو آلاركون) الذى عرف كيف يرى فيه دائما أفضل ما يميز به من خصائص .

كان للكوميديا التى أفرزها قلم بريتون، كما هو الطبيعى، مقلدين وتابعين ولكن ما تهيأت الظروف لواحد منهم كى يصل إلى نفس درجة الأستاذية المسرحية والرشاقة التعبيرية لهذا الكاتب الكبير. ومن بين هؤلاء نشير فى السنوات السابقة على المرحلة الرومانتيكية إلى فلورس أريناس Flores Arenas، مؤلف كوميديا : الدلال والعُجْب Co-quetismoy Presunción (١٨٣١) والتى نقدها بريتون نفسه نقدا ليس فى صالحه؛ وفى سنوات لاحقة، نذكر كاتبا لكوميديا العادات، نارثيسوسيرا Narciso Serra، والذى لم يكن يهدف إلى شىء أكثر من «الإلهاء والتسلية»(١٨). من الممكن أن نبرز هنا، سائرين على نهج ألونصو كوريتس، تلك الأعمال الكوميدية ذات المناخ والعادات العسكرية ، والتى تحتل مكانة كبيرة بينها عمله : دون توماس Don Tomás (١٨٦٧) .

٣- «الكوميديا الراقية» و «الواقعية الجديدة» فى مجال الدراما :

La Alta Comedia" Y el Dramatico Nuevo Realismo

كان هدف كتاب النصف الثانى من القرن التاسع عشر، الذين أبدعوا «الكوميديا الراقية»، الجنس المسرحى الخاص- من الناحية الموضوعية - بعالم البرجوازية الراقية، هو تصفية الجاليات الرومانتيكية ، محاولين كتابة أعمال تتضمن تيارا واقعيا جديدا يعكس فى صورة نقدية حالة المجتمع المعاصر لهم .

لقد كان على المسرح أن يكشف النقاب عن القوى المحركة للآلية المعقدة للسلوك البشرى ، للإنسان داخل المجتمع، كاشفة فى نفس الوقت، عن حقائق عميقة للنفس البشرية، من هنا نجد أن مختلف الأجناس المسرحية الرومانتيكية، بداية من الدراما التاريخية وانتهاء بالكوميديا العاداتية، قد أصبحت خاضعة للمعالجة وتم التكيف بينها وبين النظرة المسرحية الجديدة، لقد جاءت اللحظة الانتقالية من المسرح الرومانتيكى إلى المسرح الواقعى لتشهد تكاثر البطاقات النوعية التى تحاول أن تحدد ماهية الأعمال المسرحية الجديدة، التى ليست شيئا آخر سوى التزام بائس بين رومانتيكية - مستعارة، وواقعية مستعارة أيضا، هذا المسرح المستعار - من الناحية البنيوية - عادة ما يطلق عليه مسرح ما بعد الرومانتيكية، ومن أخصب ممثليه كاتب يدعى رودز يجيث روبى Rodriguez Rubi (١٨١٧ - ١٨٩٠). هاهى بعض أجناسه المسرحية المستعارة :

الكوميديا السياسية – الأخلاقية ، الدراما الأخلاقية – العاطفية، الكوميديا العاطفية – الأخلاقية، الكوميديا التاريخية، كوميديا العادات الأندلسية ...

على الرغم من أن رودزيجيث روبى، الصانع الماهر للأعمال المسرحية قد تمتع بشهرة قليلة فى عصرة – ويعد كاتبا دراميا من الرعيل المتوسط القامة، فإنه أهل مع هذا لنيل الميزة التاريخية باعتباره أول من بدأ طريق مثل هذا التنوع الهائل من هذه الأجناس المهجنة التى يفرق فيها مسرح القرن الثامن عشر فى فترتى الأربعينيات والسيتينيات ، فاتحا بهذا الطريق أمام هذا الإنتاج المسرحى الهائل بين الرومانتيكية المستعارة والواقعية المستعارة الذى ملأ على مدى عشرين عاما ساحات المسارح الإسبانية بأعمال – هى فى الغالب – ذات قيمة أدبية قليلة ، فى عام ١٨٤٣ ، افتتح الكاتب بعمله عجلة الثروة Rueda De la Fortuna مجال الكوميديا السياسية – الأخلاقية ، الجنس الذى يعود إليه مرة أخرى ، بجزء ثان فى عام ١٨٤٥، والذى يتبعة فية مؤلفون آخرون وبالعديد من الأعمال ، التى يجدربنا أن نشير من بينها فقط إلى : دون فرانيثسكو دى كيبيدو (١٨٤٨) ، لاوليخيو فلورينيتينو سانت ، ورجل الدولةUn hombre de Estado، لآديلاردو لوبيث دى أيالا والتى سنشير إليها فيما بعد ، وفى عام ١٨٤٦ ، سيرا على درب هواة فى فتح مسالك جديدة إمام المسرح الاسبانى ، يفتتح بنجاح كبير : عواصف القلب Borrascas del Corazón، بادئا بهذا مجال الكوميديا الاخلاقية – العاطفية ، والذى قدم إليه على مدى سنوات متتالية العديد من الاعمال الأخرى ، مثل الضفيرة فى شعرها : La Trenza en susCabellos (١٨٤٨) أو سلم الحياة : La escala de La vida (١٨٥٧) . كما تبعه أيضا بعض الكتاب الذين حققوا نجاحات رّنانة مثل فرانثيسكو كامبرودون بعمله : زهرة اليوم Flor de un dia : (١٨٥١) الذى اتبعة بجزء ثان ، ولويس دى أجيلار مؤلف بين أعمال آخرى ، مشقة الزواج La cura del matrimonio (١٨٦١) بيريث إيسكويتش (قسيس القريةEl cura de aldeá، ١٨٥٨) لويس ماريانورى لارا ، ابن لارا الكبير ، الذى افتتح هو الآخر فى عام ١٨٥٨ صلاة المساء La Lazos de Familia التى تبعها بأعمال أخرى مثل الروابط الأسرية La oración de tarde (١٨٥٩) وأزهار ولآلئ Flores y Perlas (١٨٦٠).

من بين هذه الغاية الوارفة من أشباه الأجناس والمشتملة على اصطلاحات نظمها لويس جارثيا لورينثو [١٩] ، انبثقت «الكوميديا الراقية» والتى أصبح ممثلوها العظام زلوبيث دى أيالا وتمايو إى باوس مع بينيورا دى لابيجا كرائد ، وكل واحد من هؤلاء الكتاب سيهم ، بالإضافة إلى ذلك بكتابة الدراما التاريخية ، كما يكتب كل من تامايو وبنيتوا دى لا بيجا أيضا هذين النوعين من المآسى . تأتى الأعمال المأساوية والأخرى الدرامية التاريخية على حد سواء فيما يتعلق ببناء الشخصيات والمراقف استجابة للمتطلبات الجديدة للواقعية الدرامية .

١- بينتورا دى لابيجا (١٨٠٧ - ١٨٦٥) رائد «الواقعية الجديدة» :

Ventura De la Vega Precursor Del nueno realismo

إذا ما كان بنيتورا دى لا بيجا بتاريخ ميلادة يشكل جزء من جيل الكتاب الرومانتيكين (فهو يصغر هيرتزنبوتش بعام واحد ، ويكبر جارثيا جوتيريث بستة أعوام وثوريا بعشر سنوات) ، فإنة بالنظر إلى أعماله الدرامية يصنف خارج الحركة الرومانتيكية، ويطلق شرارة بداية الواقعية الجديدة صاحبة «الكوميديا الراقية» إن إسهامه الوحيد فى مجال الدراما التاريخية ، دون فيرناندو دى أنتيكيرا Don Fernando De Antequera (١٨١٧) ، تملأ ساحات العالم المسرحى الرومانتيكى المبنى على أساس من صراع العواطف العنيفة ، ذات الصبغة الواحدة ، قليلة التمييز . ها هو المؤلف ، إذ يشغل نفسه بالحقيقة النفسية للشخصيات وبالتوفيق بين هؤلاء والمواقف وبين العالم التاريخى الذى يتحركون فيه يخرج لنا عملا دراميا ذا بنية ضعيفة ، لا تصل فيها الصراعات لتبلغ القوة الدرامية الكافية ، إن فيرناندو دى أنتيكيرا وسان بيثنى فيرير على حد سواء يعطيان انطباعا بأنهما عملان قد استخرجا من كتاب تاريخ وجيز ، هذا بالإضافة إلى البيئة التى يتحرك فيها البطلان على كل يصبح بمقدورنا أن نؤكد بأن المعالجة «الفيلواقعية» التى يخضع بنيتورا دى لا بيجا لها تلك الدرما التاريخية الرومانتيكية قد أدت به إلى عدم المعالجة المسرحية لهذة الاخيرة .

يأتى نجاحه الكبير ككاتب درامى كامنا فى علمه : الرجل المجرب El Hombre De Mundo (١٨٤٥) ، إنه عمل شعرى مكون من أربعة فصول ويعد النموذج الأول الخالص «الكوميديا الراقية» تنتمى شخصياته إلى البرجوازية الراقية . عددها قليل ، فى مقابل

تلك الوفرة الكريمة لعددها فى الدراما التاريخية إن المكان المسرحى واحد فقط ، داخل أحد بيوتات مدريد جيدة التأثيث ، هنا نرى أن العالم الفسيح يظهر مركزا مسرحيا فى ذلك العالم البيتى الصغير، والذى - بدوره - يعد رمزا لعالم البرجوازية الكبير ، البرجوازية المدريدية التى عاشت فى منتصف القرن ، إن الصيحات الكبرى والإشارات الكبرى للإنسان الذى يقع ضحية لآلام كبيرة ؛ نلحظ اختفاء الأحداث الكوميدية وانفجارات العواطف الخاصة بالكوميديا «الرومانتيكية» وها هو المؤلف يدخلنا إلى معبد الأشكال الجيدة ، معبد الكلمات الدقيقة ، إن بنيتورا دى لا بيجيا ، الذى يقل «فى أيديولوجية» عن تابعيه ، ويتمتع بحس أرق للتهكم واللعبة المسرحية الخالصة ، يترك لنا فى الرجل المجرب عملا من أعمال الدسيسة ، تلك الدسيسة التى يبنى عليها الحدث وتأتى شديدة الأحكام كى يصبح بمقدورها خلق المواقف الكوميدية الرائعة : تلك الكوميديا التى تنبع من الحدث ذاته لا من الكلمة أو من المفاجآت المسرحية ، أما الخطبة الدينية ، بما تشتمل عليه من مضمون أيديولوجى ، تأتى لحسن الحظ مختصرة فى أدنى درجاتها ، ولا تصل إلى حد الثقل على الأسماع على الرغم من أن الشخصيات تحتل جانبا قليلا من اهتمامنا باعتبارها ممثلة لمجتمع سطحى للغاية وغير هام ، فإنها تتمكن مع ذلك من تسليتنا باعتبارها شخصيات مسرحية ، وهكذا لا تصبح البيئة الاجتماعية التى تعكسها الكوميديا هى التى تحافظ على حياة العمل بالنسبة لنا، إنما نوعياتها الدرامية الممتازة والتى تجعلها فى أفضل أعراف المسرح الكوميدى الاسبانى ، ومن خلال وجهة نظر المسرحية يعد هذا العمل لبينتورا دى لا بيجا بمثابة المثل الأخلص «للكوميديا الراقية» التى تتمكن على يد أيالا وتامايو ، كما سنرى من أن تمس فى بعض الأحيان وتنغمس أحيانا أخرى فى ذلك العامل الميلودرامى ، الذى هو أدنى من الناحية الدرامية . والحلقة الاخيرة منها ستكون جزءاً من مسرح ايتشيجاراى .

عاد بينتورا دى لابيجا ، بعملة موت قيصر **La Muerte de César** (١٨٦٣) إلى المعالجة - مستخدما الشعر المكون من أحد عشر مقطعا الذى استخدمة كتابنا الكلاسيكيون الجدد فى مآسيهم - موضوع الحرية الذى كان عزيزا على كتابنا خلال القرن الثامن عشر وبدايات التاسع عشر . كان استخدام هذا البيت من الشعر ذى الأحد عشر مقطعا هو نقطة الاتصال الوحيدة مع المأساة الكلاسيكية الجديدة حيث تأتى المعالجة والتقنية المسرحية مختلفين تمام الاختلاف ، إن بنيتورا دى لابيجا لا يعتزم

طرح الصراع بين الحرية والطغيان ، وإنما علة مستوى أعمق اشكالية امكانية الحرية ، بطلا المأساة هما ثيسار وبرتس ؛ ثيسار الذى يطلق من موقف سياسى قائم ، يريد من خلال السلطة التى تتجسد فى شخصية أن يجعل الشعب سعيدا دون أن يشغل نفسه بقضية حرية هذا الشعب وهذا لا يرجع إلى كونه طاغية أو يشتهى الطغيان ولكن لأنه يعتقد أن الشعب بالوضع الواقعى الذى هو عليه ليس بمقدورة أن يصبح حرا حقيقة اعطاء الشعب الحرية بمعنى تسليمة لايدى الطامعين السياسين الذين لا يتورعون عن شئ ويبنى نظريتة كلها على أساس يفصح عنه فى هذة الابيات :

أماتت الحرية ! وها هم الجوعى
ينشرون بين الأروقة ، فى انتظار
فتات الموائد العامرة
والصوت الحر ، الذى يرفع إلى اسمى
مراتب الكرامة العالية
يباع بثمن بخس فى الدوائر الانتخابية
ها هى روما المحطمة تركع
تحت أقدام ماريو ، أو تمد عنقها
الذليل تحت بلطة سيلا
أمثل هذة الايدى يمكن لى
أن أعهد بصحتها ومجدها ؟ لروتو ، إنزع
عنك هذا الطموح الكاذب ، افتح عينيك :
أنظر لما آالت اليه رما اليوم ، لا إلى ما كانت عليه بالأمس .

هل من الضرورى أن نعطى الحرية لشعب لايجيد استخدامها ؟ بروتو الرجل الخالص الطاهر ، الذى فى دمة حب الحرية ، يرد بسرعة دون تردد:

لا يمكن أن يشعر بالسعادة شعب مُستَعبدَ

أما ثيسار فيرى أن الطريقة الوحيدة لإنقاذ الشعب هى الحفاظ على السلطة العليا، إذا ماتنازل هو عن العرش ، كما يطالبه بذلك بروتوس سيبدا الطغيان الحقيقى و سيغرق الوطن من الفوضى . هكذا تصبح الحرية هى الدافع لعدم سعادة الشعب ، هناك مجموعة من المتآمرين تعلن تمردها على ثيسار ، لا بدافع من حب الحرية ، ولكن من أجل السلطة التى ستهبها لهم هذة الحرية ، فى حقيقة الأمر ، لايوجد بينهم من يحب الشعب . ينضم إليهم بروتوس ، بعد معركة بينه وبين نفسه ، حيث يحب ثيسار ، أن حب الحرية يتغلب على حب ثيسار (القيصر) . تتحقق نبوءة ثيسار: تأتى الحرية بالطغاة الجدد . ربما أتت جريمة بروتوس غير مجدية . هذه المأساة ، التى تعد أكثر أهمية من المآسى الكلاسيكية الجديدة أو تلك المبشرة بالرومانتيكية ، تشتمل مع ذلك ، على عيب كبير و خطير الدسيسة الثانوية ، التى نعلم من خلالها ان بروتوس هو ابن ثيسار ، هذه الدسيسة أدت إلى سلسلة من المشاهد غير الضرورية بالكلية ، والتى لعبت فيها الدور الاساسى سيربيليا Servilia، والدة بروتوس هذا النمط من الدسائس يصدر عن الدراما الرومانتيكية ، لم يحن الوقت بعد الذى يصبح بمقدور الكتاب التخلى عن كل حمل عاطفى ، على مدى زمن طويل ظل الادب يحمل بين طياته ذلك الحمل الساكن للتهريب العاطفى .

٢- كاتبا «الكوميديا الراقية» :

Los dos dramaturgos La "alta Comedia"

فى الفترة مابين ١٨٥٥ و١٨٨٠ ظهرت سبعة أعمال مسرحية ، ثلاثة لتامايو إى باوس (كرة الثلج La bola de nieve (١٨٦٥) ، الأمر الايجابى Lo positivo (١٨٦٢)، أهل الخير : Los hombres de bien (١٨٧٠) وأربعة أعمال لأيّالا (السقف الزجاجى EL tejado de vidro (١٨٦٥) ، النسبة المئوية EL tanto por ciento (١٨٦١)، دون خوان الجديد El nuevo don Juan (١٨٦٥) وكونسويلو Consuelo (١٨٧٨) تمثل أفضل ماكتب فى مجال «الكوميديا الراقية» ولنحاول وصف هذا العالم الدرامى الذى غزا البرجوازية المدريدية على مدى مايقرب من خمسة وعشرين عاما . نجد أنفسنا فى قلب المجتمع الأفضل ، الذى يأتى متمثلا فى أشهر رجلين هما : الإباحى ، سوط المؤسسة الزواجية والأسرة ، ورجل الأعمال ، الذى يعبد الربح والنسبة المئوية .

والمؤلف، المدافع عن الزواج والأسرة فى مواجهة السلطة المدمرة للإباحى ، وعن القيم الروحية (نبل النفس ، الكرم والنزاهة المثالية الأخلاقية) فى مواجهة الفلسفة المادية (الأنانية ، الحابات ، حب المال) يتحول إلى المتحدث بالمبادىء الأخلاقية التى يجب أن تحكم كل مجتمع مسيحى وتقوم بدور من يدير الضمير الذى ، بإدانته للشر الذى يعمل على تآكل المجتمع ، يعظ شعبه وجمهوره . ومن الواضح أن «الكوميديا الراقية» قد أخذت على عاتقها مهمة كشف النقاب عن أعداء المجتمع وإزعاج ، بقدر الإمكان ، ذلك الضمير الطيب للمجتمع البرجوازى الجالس فى صالات العرض المسرحى ، لسنا إزاء العواطف الفردية الكبيرة للرومانتيكية ، وإنما إزاء العواطف المظلمة التى تدير آلية المجتمع ، والتى تهدد الأفراد ، فى كل عمل كوميدى نلحظ العناية التى أولاها الكاتب لبناء الدسيسة ، ولدراسة نفسية الشخصيات ، والمناخ المسرحى ، ومنهجية الدوافع ، وصحة أو «حقيقة الكلمة والحدث . كل ذلك – يكفينا قراءة ملاحظات أيالا – يعكس الرغبة فى الواقعية الدرامية، والتقارب بين عالم المسرح وعالم دواخل البرجوازية ، ومحاولة لتقليل المسافات بين الأدب والحياة ، ومع ذلك ، فإن الانطباع الذى يتركه فينا هذا العالم الخاص «بالكوميديا الراقية» هو انطباع مزيف وغير حقيقى إن الصراعات لا والمشاكل والشخصيات تطن فى الفراغ ، والكاتب ، الذى أصبح مشغولا إلى حد كبير بمغزى الأسطورة الدرامية ، يبسط بصورة فظة الحقائق المتصارعة : إما بأن يجعل أهل الخير ينتصرون على أهل الشر ، مثلما هو الحال فى عمله : الأمر الايجابى Lo Positivo والنسبة المئوية EL tanto por ciento ، وإما جاعلا الشرير هو من يتلقى العقاب نتيجة ما اقترفه من أعمال (الغيورون فى عمله كرة الثلج La bola de nieve ، والمفسد فى السقف الزجاجى EL tejado de vidrio (المرأة الطموح والطامعة فى : كونسويلو» ، وإما أن يلجأ – فى النهاية – إلى إظهار أهل الخير فى صورة الفاشلين ، وأهل الشر فى صورة المنتصرين ومعاقبة أولئك الذين ليسوا من أهل الشر أو من أهل الخير ، مثلما يحدث فى «أهل الخير Los hombres de bien»

إن مسرحاً يصبح الأمر الأساسى فيه التعبير عن أيديولوجية معينة ، التى تخضع لها الصراعات والشخصيات ، كما أن المهم فيه هى الإجابات لا الأسئلة ، حيث إن المؤلف قد أتى جاهزا بالحلول قبل أن يبدأ فى كتابة أعماله ، التى كتبت ، تحديدا ، لخدمة الإجابات ، لا يمكن له أن يتفوق على الأيديولوجية التى تدفع جدرانه . وفى الوقت الذى تتوقف فيه صلاحية هذه الأيديولوجية ، يموت مسرح الكاتب باعتباره مسرحا ، هذا هو ماحدث بالفعل مع «الكوميديا الراقية» .

هذان الكاتبان اللذان صرّحا برغبتهما فى تقديم واقع مجتمع ومجموعة من الأفراد الذين يمثلون أعمق مشاكله واتجاهاته ، يبدآن بالتحزب ، إذ يتبنيان الدفاع العاطفى عن مجموعة من المثل الأخلاقية ، هذا هو الخطأ الكبير الذى وقعا فيه ككاتبين، حيث أن مثل هذا التناول العاطفى يحرم مسرحيهما من كل موضوعية وفاعلية. والشخصيات والصراعات تم تصويرهما بقدر يتوافق مع النظرية التى يتبناها المؤلفان. وبدلاً من أن يبذلا جهدهما من أجل فهم عالم القيم والقوى المتصارعة بكل تعقيداته ، فإنهما يقتصران على إنكار بعضها وقبول البعض الآخر ، وهكذا نجد الواقع قد أتى محددا فى أطر مبسطة، عبر دياليكتية فقيرة فى أفكارها غنية بعواطفها. ويتجسد العالم الجديد للأعمال فى شخصيات سلبية راديكالية ، موحدة نفوسهم أمام الأحاسيس وتعلو الغشاوة قلوبهم أمام القضايا الروحية ، رسمت شخصياتهم وفق نموذج محدد الملامح . أما الآخرون الذين يقفون فى الجانب المقابل ، ويجسدون العالم القديم ؛ العالم العاطفى الروحانى ، الذى مازالت الصداقة والشرف يمثلان داخله قوة القانون الداخلى ، لايجدون قاعدة يرتكزون عليها فى الهجوم والدفاع عن أنفسهم أفضل من المثالية العاطفية الحائرة ، إن الصراع بين عالمين ومفهومين للحياة داخل مجتمع فى مرحلة التحول كان بإمكانه أن يقدم مادة درامية لأعمال مسرحية ممتازة لو توافرت القدرة لدى الكتاب لطرح القضايا والمواقف التى يقدمونها على خشبة المسرح بصورة جادة ، لكن الأمر لم يكن هكذا ، فى كل عمل من هذه الأعمال أصبحت النيّة الساخرة ، والعناية بما هو نفسانى والاهتمام بالتفاصيل الواقعية غير ذات صلاحية نظرا للقاعدة الميلودرامية التى يبنى عليها الحدث . لقد أراد هذان الكاتبان «للكوميديا الراقية» كتابة مسرح واقعى إلا أنها لم يتمكنا من ذلك ، وما تمكنا من ذلك لأنهما لم يعرفا كيف ينظران إلى الواقع .

إن العالم الدرامى «للكوميديا الراقية» هو عالم مزيف ، نتاج نظرة قليلة الذكاء . وصراعاته الجارية بين رجل الأعمال والآخر / رجل الأخلاق ، بين عاشق المال وعاشق المثالية هى صراعات تافهة جدا ، وبالطبع فإن كل مجتمع لديه – بكل تأكيد – المسرح الذى يستحقه .

بدأ لوبيث دى أيالا مشواره الدرامى المبكر والخصب بممارسة كتابة بعض الأجناس الأصلية فى المسرح «الأشبه» أو مابعد الرومانتيكية ، على غرار ماكتبه رودريجيث روبى ، وما كاد مخزون مسرح مرحلته الأولى ليذهب أبعد من المسرح

المتوسط الحال الذى كتبه رودريجيث روبى ومدرسته ، أما الاستثناء الوحيد فقد تمثل فى دراما تاريخية ذات مضمون أخلاقى - سياسى تحت عنوان رجل الدولة Unhombre de Estado (١٨٥١) ، كتبت شعرا وأتت مكونة من أربعة فصول ، ويقوم بدور البطولة فيها رودريجو كالديرون ، محسوب دون ليرما ، إنها الدراما الحميمة للإنسان الطامع ، الذى يضحى بالحب والسعادة فى مقابل طموحه السلطوى والذى ، فى نهاية مشواره السياسى ، يكتشف ، كدرس حيوى وحيد - وهذا من مغزى العمل - أنه فقط «فى داخل النفس البشرية لا تسكن سوى الحقيقة» ، يعرف البطل كيف يموت بشرف ، ببطولة روحانية أصلية، قائمة على الحقيقة المكتشفة ، ويأتى عمله ريوخا Rioja أقل حظاً (١٨٥٤) ، حيث يظهر البطل ، الشاعر الأندلسى المشهور فى صورة البطل الذى ينكر ذاته ، يرفض الحب والمناصب السامية حتى يفى بدين امتنان وشكر . إنه رجل مثالى ، إلا أنه شرير .

أما تمايو إى باوس Tamayo Y Bous ، من والدين كانا يعملان بالتمثيل ، والمؤلف صاحب الخصوبة غير العادية ، فقد بدأ مترجما ومنقحاً لأعمال أجنبية مثل خوانا دى أركو Juana de Arco ، والتى تعد تنقيحا لعمل كتبه شيلر تحت عنوان فتاة أورليانز La doncella de Orleáns . يأتى معظم الأجناس المسرحية فى القرن التاسع عشر ممثلا فى المخزون الواسع لتامايو إى باوس : بداية من المأساة «الكلاسيكية» وحتى الدراما «الرومانتيكية» ومن الكوميديا العاداتية على نمط بريتون إلى الكوميديا العاطفية على نمط روبى . من بين إنتاجه الوفير أبرز النقاد والمؤرخون ثلاثة أعمال : فيرجينيا Virginia (١٨٥٣) ، مأساة ، جنون الحب Locura de amor (١٨٥٥) دراما تاريخية ، الدراما الجديدة Un drama nuevo (١٨٦٧)

وقد جرت العادة على أن يقال عن فيرجينيا ، بهذا الثبات للأقوال المطروقة فى كتب تاريخ أدبنا ، أنها أفضل مأساة كلاسيكية اسبانية فى القرن التاسع عشر ، تتفوق على أوديب مارتينيث دى لاروسا ، وكذلك ، على صوت القيصر ، لبنيتورا دى لابيجا . وبدون أن يكون هذان العملان يمثلان مأساتين عظيمتين ، فإن فيرجينيا هى أدنى منهما مكانه ومن منظور مسرحى هى عبارة عن نتاج مهجّن من الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية الجديدة ، مع خصوصية أنه فى حالة وجود مركز يقوم كل عنصر فيه بتدمير الفضيلة أو الميزة التى يمكن أن تكون لدى الآخر . ولاندرى السبب الذى من أجله قلل تامايو دور زوج فيرجينيا إلى أدنى درجة ، حيث أعطاه للأب ،

مع أن المنطقى والحيوى والدرامى أن يعطى هذا الدور للزوج ، كما أنه من غير المعقول – وأسوأ من ذلك – فهو اصطلاحى ، إن تلك المناقشة التى وردت فى الفصل الأخير ، الملىء بالبلاغة الرديئة والتصنّع بين الطاغية وبطل الحرية ، متوجا بالموت المسرحى لفرجينيا فى التقديم الذى صدّر به الكاتب عمله ، حيث كتب يقول : «لقد شعرت باهتزاز أحشائى حين أغمدت فى صدرها حديد الجريمة القاتلة» ، أما نحن ، فعلى العكس لا نرتجف ، تحديدا لأن المؤلف هو لم يكن كاذبا حين كتب هذه العبارة – لا شخصياته ، من أغمد «الحديد القاتل» فى صدور فيرجينيا النجيب ، فهى وبقية الشخصيات عبارة عن أدوات فى يد المؤلف ، استعملها من أجل الوصول إلى لحظة القمة ، لحظة موت فيرجينيا كمأساة يفيض منها الطابع الرومانتيكى الجديد ، وكدراما مأساوية، يفيض منها الطابع الكلاسيكى الجديد، وفيما يتعلق «بالفكرة» ، أو «الحكم» ، الذى تحدث عنه أرسطو ، لا يلمع ، تحديدا ، لا بماله من عمق ولا بما له من أصالة ، وهنا نجد أنفسنا عاجزين عن فهم الأساس الذى بنى عليه النقاد – إذن – تأكيداتهم بأن فيرجينيا تعد أفضل مأساة كلاسيكية فى إسبانيا فى القرن التاسع عشر .

أما جنون الحب Locura de amor فهى دراما تاريخية يلعب دور البطولة فيها دونيا خوانا المجنونة "Juana La Loca" يعمل الكاتب على تركيز الحدث حول شخصية الملكة البائسة التى يحملانها الحب والغيرة ، على «مشاهد مؤثرة» محكمة البناء ، أشبه مايكون بغناء مطرب بارع فى مسرح رومانتيكى يحاول جاهدا مقاومة الغناء ، ولكنه فى أعماقه جريح جرح الموت .

وبالنسبة لأعظم أعمال تامايو إى باوس فهو : الدراما الجديدة Un drama nuevo، والذى يصهر فيه بأصالة مسرحية موضوع «المسرح داخل المسرح» مع موضوع الزنا. يأتى الحدث الدرامى مبنيا عن طريق الدمج بين القصة الشخصية ليوريك ، ممثل شركة شكسبير الذى – لأول مرة – يقوم بتمثيل دور مأساوى ، والدور الذى عهد به إليه . هذا التوازى بين حياته الخاصة كإنسان ، خدعته زوجته الشابة ودوره كزوج غيورعليه أن يقتل ، فى التراجيديا التى يمثل فيها ، الزوجة الخائنة .

ويبلغ منتهاه فى المشهد الأخير بالتماهى بين العالم الواقعى والعالم الخيالى. بالنسبة ليوريك/ الممثل، تتمحى الحدود بين الواقع والخيال، إن الانسان والممثل، الواقع والتمثيل ينصهران فى وحدة جديدة،جوهر وأساس «الدراما الجديدة».

وتعتبر «الدراما الجديدة» عملاً مسرحياً هاماً فى تاريخ المسرح الإسبانى،وهى،فى ذات الوقت،بمثابة المحطة الأخيرة فى مشوار درامى،بدأ بالرومانتيكية،والمحطة الأولى الرائدة لوسيلة فهم المسرح الذى بدأت ثماره الناضجة تطرح فى ساحات المسارح الأوروبية فى القرن العشرين.

٣ - نحو مسرح إجتماعى: إنريكى جسبار

Hacia un Teatro Social: Enrique Gaspar

يعد إنريكى جسبار (١٨٤٢ - ١٩٠٢) أهم مؤلف في إطار التقدم البطىء للمسرح الأسبانى صوب الواقعية، هناك ميزة استحقها مسرحهً قابلة للنقاش، ألا وهى التقنية الجديدة للحوار الذى يضعه على مسافة متساوية مع ذلك القلب المفرط فى العاطفة لإتشيجاراى، ونفس المسافة من الابتذال عند إوخينيوسيّس، واللغة الدرامية عند إنريكى جسبار، القيمة من الناحية الأدبية والفاعلة من الناحية المسرحية،تعنى فتحا هاما فى تاريخ الواقعية الإسبانية. وقد أصاب إنريكى جسبار فى مسرحه المكتوب نثرا أن يعمل على لاذهنية اللغة واللاإصطلاحية فيها، الأمر الذى لايعد بطولة هيّنة.

ومسرحه،الذى يبدأ بعمله: الظروف **Las Circunstancias** (١٨٦٧)، يعنى تقدمًا معتبراً فيما يتعلق بعالم «الكوميديا الراقية»، ليس فقط من أجل لغته وتقنيته الحوارية،وإنما بسبب إهتماماته الإجتماعية ، والتى لا تأتى فى صورة واعية للأخلاق فقط،التى تطل بين ثنايا هذا المسرح, فى السترة الرسمية **La Levita** (١٨٦٨)، رامون والسيد رامون: **Don Ramón y el Senor Ramón** (١٨٦٩)، وعلى وجه الخصوص،المعدة **El Estómago** (١٨٧٤)، نراه يقدم على خشبة المسرح طبقات اجتماعية أخرى غير تلك التى نعرفها من البرجوازية الراقية، والتى كانت هى الطبقة الوحيدة التى مازالت تملأ صالونات ودواوين «الكوميديا الراقية »، وما هو منتقد بشدة هنا ليست مجموعة من الرذائل فقط،وإنما العقلية،التى تقوم على بناءات مزيفة أصبحت عارية تماما. هذا المسرح، الذى حمل فى أطواره الأولى إمكانية نقل الحدود الضيقة للنظرة الأخلاقية «للقضايا الإجتماعية» والتى أعلنت عن نظرة جديدة واقعية، منبثقة من حرارة الروح التى أطلقتها ثورة ١٨٦٨، توقف جامدا بسبب ما عرف بعهد إعادة

الملكية، هذا المجتمع «العائد الى النظام» يرفض الإشكالية الاجتماعية الخجولة، التى يقوم ببطولتها الطبقة المتوسطة،وتمنع تطور الفن الدرامى الذى يصبح فى خدمة أيديولوجية رجعية تتطلع الى تحكم جديد فى وعى الواقع الإجتماعى. وفى الوقت الذى يعود فيه إنريكى جسبار الى الكرّة من جديد،تصبح شخصيات والصراعات التى يعيشونها خالية من أية مظاهر إجتماعية، فى خضم حركة إعادة النظام الملكى ، هناك ثلاثة أعمال تشكل أفضل اسهام قدمه الكاتب: المهذبون las Personas Decentes، والتى تّعج بالهجاء الموجه ضد البرجوازية المدريرية،والتى، بدرجة ما،تتصل بمسرح بريتون دى لوس إيريروس،إضراب الأنباء (١٨٩٣) la Huelga de Hijos والقضية الخالدة (١٨٩٥) la Eterna Cuestion، عن الزنا ونتائجه المشئومة، وأفضل هذه الأعمال،بلا شك،إضراب الأنباء،تلعب هانى Henny، الشخصية النسائية اللذيذة،دور البطولة،والتى تعد بمثابة النموذج «للمرأة العصرية الجديدة» المصاهرة لشخصية نورا Nora فى بيت الدُمى Casa de Munecas لهنرك إبسن،دون أن تتمتع، بالطبع، بنفس حريتها، تعرف هانى كيف تدافع عن سعادتها الفردية متغلبة على نظام الضغوط الاجتماعية التى تحكم علاقات الآباء بالأبناء إن ترفض هانى، بوعى تام بما تقدم عليه من عمل، دور الضحية الذى يلزمها به المجتمع كامرأة- إبنه وتعلن تمردها فى مواجهة الأسطورة الإجتماعية القائلة بالطاعة المحتومة للأبناء تجاه آبائهم ، إن هانى، فى تاريخ المسرح الإسبانى، تعد أولى بطلات التمرد فى مواجهة السلطة الأبوية، والدراما تعنى، بدرجة ما، نجاح حقوق الأبناء فى مواجهة حقوق الآباء وإزاحة إسطورية الواجب الاجتماعى الخاص بالطاعة.

يعد مسرح إنريكى جسبار أكثر المسارح حيوية درامية داخل الإطار العام لمسرح فترة «إعادة النظام»، باستثناء ديثينتا Dicenta، وعلى وجه الخصوص، جالدوس Galdós وقد كان نارثيسو ألونصو محقًا حين كتب يقول: «لقد حقق تقدمًا بما لايقل عن ربع قرن على الاتجاهات الحديثة للكوميديا الإسبانية.

٤- كتاب «عودة النظام» ونهاية مسرح القرن التاسع عشر

Los dramaturgos de La Restauracion y el final del Teatro decimónico

١- إيتشيجاراى والدراما- الحشو:

Echegaray yel drama-ripio

عند محاولة تعريف مسرح إيتشيجاراى يبدو لى، أفضل من استخدام تعريفات الدراما الرومانتيكية الجديدة أو الميلو دراما الإجتماعية التى يستخدمها النقاد، إن استخدم تعريف الدراما- الحشو ."drama- ripio"" فى أى من مستوياته: الألفاظ، الأحاسيس، الفكر، الحدث .... فى هذه «البانوراما الوهمية» التى هى- كما قال أورتيجا-حقيقة مرحلة إعادة النظام وتأسيسه، نجد مسرح إيتشيجاراى عبارة عن مسرح خيالى، يصبح فيه كل شخص، بصرف النظر عن جنسه، فى جوهره ومتغيراته، عبارة عن عاطفة لافائدة منها، فارغة من أى حقيقة، إن «بلاغة القلب» التى يتحدث عنها أحد هذه الأشخاص (نوعان من التعصب، الفصل الأول المشهد السابع)، ليست ولاحتى فى اسوأ المعانى، بلاغة رديئة، وإنما هراء ومجرد كلام كثير، ليس هناك من مسرح، ولاحتى أسوأ مسرح رومانتيكى أو ما بعد الرومانتيكى، قد ما بلغه مسرح إيتشيجاراى من محاولة جرئية وواعية للهجوم على الجهاز العصبى للمتفرج، على العكس من كل العالمين الذين تعرضوا للأحاسيس، ولا نقول عالمى الفكر ، نجد هذا المسرح، الكائن إستثناءً فى عالمى الحشوripio، يضرب بلا رحمة أعصاب الجمهور عن طريق الكلمة والحدث اللذين لم يبلغهما مجاورو الواقعية، يتمتع الكاتب بعبقرية لاتنكر فى إختراع المواقف الدرامية المزيفة من الناحية البنائية، داخل هذا العالم الدرامى المزيف، بتزييف جوهرى، تصبح الشخصيات، تزأر، تعانى، تبكى، تضحك، تشير، تنفجر، تموت، تصاب بالجنون، تنتحر، دون أن يلمس أى نوع من ألمهم، من قريب أو بعيد، هذا الذى نطلق عليه، شكلا أو مضموننا، الإنسانية. القوى المتصارعة فى كل من هذه الأعمال الدرامية ليست قوى مطروقة فحسب، وإنما مطروقة مفرغة من كل جوهر واقعى، قوى مطروقة ومزيفة بصورة عالية، نزع عنها غطاء الواقعية، والإنسانية. ليس هناك من طريقة لشرح هذه الأعمال الدرامية تتسم بالسوء أكثر من استخدامنا

للحديث عن موضوعاتها وصراعاتها – إن قهراً – حين نريد الحديث عنها لابد لنا أن نستخدم مصطلحات ذات دلالة عالية مثل الحب،الشرف، الواجب، الدين، الجنون، السماية، المجتمع، النفاق، الحقد ، الغيرة، إنها مصطلحات مشوهة، والحال هكذا لا تتمتع بالتماسك، ولاعلاقة لها قط بما تعنيه في الواقع، أن نقول، على سبيل المثال، كما كتب أرماندولاثارو روس[٢٠] إنه في : الموت على الشفاه La muerte en Los Labios نرى الصراع بين التعصب الديني، والواجب، والحب، أي الحقيقة الجلية، حيث لا التعصب، ولا الحب ولا الواجب تمثل أمورا واقعية، بواقع إنساني، وإنما هي حشو. وبما أنها حشو– من المستحيل إستخدام أي مصطلح آخر– فإن التعصب الكاثوليكي الجديد لثينفويجوس Clenfuegos والتعصب الإلحادي لموراتين بدريجال، والصراع الكامل– الكلمات الشخصيات، المواقف– في : نوعان من التعصب Dos Fantismos؛ و«قداسة لورينثو أبيندانيو الصراع الكامل في الجنون أو القداسة Locura o Santidad؛ والجنون والحب والأنانية والنفاق الاجتماعي والفردي لجابرييل، وفوينسانتا وأقارب هذه في المبدع المجنون El Loco Dios؛ والمجتمع المعاصر في: جاليوتو الأعظم El gran Galeoto، ونظرية الميراث في ابن دون خوان El hijo de don Juan.... حشو درامي خالص هو، على حد سواء، ذلك الصراع الوارد في: البقعة المنظفة Mancha que limpia، والشك La duda، وفي قبضة السيف En el Puno de la espada، إلى أخره، هكذا نرى أن كل عاطفة، أيا كانت تلك العاطفة، يخضعها إيتشيجاراي لعملية منهجية من التزييف، من التفريغ النخاعي لحقيقتها الإنسانية. وكل ما يحدث لشخصياته– الكائنات الفارغة المملوءة بالصياح – وتحدث لهم أشياء كثيرة، أشياء مهيبة وهائلة، يخرج عن إطار كل قانون عقلي وعاطفي للتعبير عن الحياة الإنسانية.كيف لنا إذن، أن نقدم مسرحا يهدف كل رابط مع كل ما نطلق عليه حياة، حقيقة، نفسانية، عزيزة، إحساسا عقلاً، طبيعة، مجتمعا؟

لقد نصح باليوينا برات «بتقييم إيتشيجاراي بالمسافة التي يوجد عليها، دون أن ننجرف بسطحية رد الفعل لدى الجيل الذي أتى بعده»[٢١]، ومع ذلك، فإنا لا أراه سطحيا رد الفعل هذا عند هذا الجيل الذي هو، في المقام الأول، جيل الثمانية والتسعين، ثم أتى بعده، جيل السبعة والعشرين؛ لا أراه سطحيا، وإنما ردة الفعل الوحيدة الممكنة أمام مسرح يعتمد الكلمة المصروعة أو العاطفية والتي أتت إيفاقية من الناحية العقلانية في تقديم واقع مزيف وحشو زائد أصلا في صورة تزيفيية راديكاليه.

وما يمكن أن نطلق عليه مواقف لامعة وبراقة لا وجود له فى هذا المسرح وحين تطفو على الساحة نجدها مضغوطة داخل سياق ببطل بريقها المزعزع كلية.

ومع ذلك... حقا، مع ذلك، لا يمكننا أن نلغى حدثا لا يرتشى، سواء ذا طابع أدبى أو نفسانى: إنه بين عام ١٨٧٥، التاريخ الذى تم فيه إفتتاح «الدراما المأسوية» فى قبضة السيف En el Puno de la espada، وعام ١٩٠٤، تاريخ حصول إيتشيجاراى على جائزة نوبل، نجد هذا الكاتب قد أصبح موضعًا للترحيب والطلب الحماسيين فى أسمى صورها من جانب الجمهور الإسبانى خلال فترة إعادة النظام وتأسيسه، الذى بدأ يشعر بالحركة والحماس بنفس الدرجة التى كان عليها الحال فى عهد الدراما القومية فى العصر الذهبى، وأكثر من ذلك، فقد كان إيتشيجاراى بالنسبة للجمهور الجنونى بمثابة الوريث الأشهر والمكمل الذى لا يناقش للوبى دى بيجا وكالديرون دى لاباكا. إن إيتشيجاراى، مع هذا لا يكتب لجمهور قنيع مسبقا، وإنما لجمهور يصبح لزاما عليه أن يغزوه عملا بعد آخر، جمهور يبدى ردة فعل عنيفة، لإمكان فيها للحلول الوسط، لا لجمهور يصفر له أو يحرك قدميه مثلما، على سبيل المثال، عام ١٨٧٨ حين أفتتح: بعض الأحيان هنا Algunas veces aqui، أو فى عام ١٨٧٩ حين أفتتح بحريلا شواطئ Mar sin orillas أو فى عام ١٩٠٣، فى المضطربة عقليا La desequilebrada أو أن يصفق له بحالة مرضية مثلما حدث، على سبيل المثال، فى عام ١٨٧٩ فى عمله: فى أحضان الموت En el Seno de La muerte، أو فى عام ١٨٩٢ فى عمله ماريانا Mar-iana، أو فى ١٨٩٥ فى: البقعة المنظفة Mancha que Limpia، دون أن نتحدث عن نجاحات مدوية مثل، من بين تلك النجاحات الكثيرة، النجاح الذى حققته المبدع المجنون El Loco Dios وجاليوتو الأعظم El gran Galeoto، التى تعتبر بمثابة أعظم أعماله.

كل هذه عبارة عن أحداث جرت حين كان المسرح ظاهرة ثقافية من الدرجة الأولى فى الأهمية داخل مجتمع ما، حين كان المسرح يمثل واقعا حيا أثار عواطف القلة والكثرة، عواطف الرجل المثقف وغير المثقف، حين كان المسرح يجمع ويركز داخله الحماس والطاقات الحماسية التى توجد الآن موزعة بين السينما والتلفاز والرياضة بمختلف أنواعها، ليس هناك من شك فى أن المسرح، من الناحية الإجتماعية، إذا لم يكن من الناحية الأدبية، قد عاش فترة ذهبية لا تنكر، لماذا- نتساءل- هذا النجاح لمسرح إيتشيجاراى؟

إذا ما تأملنا ذلك من خلال المجتمع الذى إحتفى به، ماذا نجد؟ لا أحد يصف مثل هذا الأمر بعمق كبير، جزءً جزءً، وبصورة كليه، مثل جالدوس في عمله: روايات معاصرة Novelas Contemporaneas وحين قرأناها عن آخرها وتأملنا ما يقال فيها لنا وما يبدو، فرأينا دون أن ندخل بالطبع فى تفاصيل أو تحليلات دقيقة من جانبنا، يمكن أن يكون ما يلى: تعلق الأمر بمجتمع أصابه نقص عميق فى الميل نحو الحقيقة والأصالة، معروفة جيداً تلك التأكيدات لأورتيجار إلى جاسيت عن هذا المجتمع، مجتمع فترة إعادة النظام وتأسيسه: والذى حدد ملامحه الشكلية فيما يلى: «حب الخيال القانونى الأبهة، الظواهر، والسعادة بما تقدمه المظاهر». هذا بالإضافة إلى «الإصطلاحية، والتفاهة»، «والنساء المنظم» «والشئ الأكثر تمييزاً لهذا المجتمع من كل ما ذكرنا، باعتبارها أكثرها أذى، وباعتباره جذر وأصل كل ما ذكر، هو دعم العجز»، كما ذكر أورتيجا(٢٢). إنه المجتمع الذى إخترع بايى- إنكلا من أجله اللامعقول، باعتباره الطريقة الوحيدة للتعبير عنه، على الرغم من أنه من المعروف جيداً، أن معنى ومهمة اللامعقول تتعدى هذا الهدف ، تلك السنوات - إذن - التى حقق فيها إيتشيجاراى النجاح، هى سنوات عمى راويكالى بالنسبة لمشاكل حقيقية، وسنوات فراغ وجودى لمجتمع من المجتمعات ، إنها، بعبارة شعبية، بمثابة «السنوات البلهاء فى عمر إعادة النظام وتأسيسه».

من بين سبعين عمل أو يزيد من الأعمال المسرحية التى كتبها إيتشيجاراى لهذا المجتمع، نجد أن الجنس الدرامى الذى حاز إعجاب كاتبنا فمارسة بصورة أوسع هو الدراما المأساوية، ليس الساينيت أو أى شكل شعبى من المسرح الكوميدى، أ الدراما المأساوية! إنه مسرح هدف، بالتالى إلى أن يصبح مسرحا جادا، مهيبا، لا عبارة عن مادة للتسلية، ما هى العناصر المميزة لهذا المسرح الجاد؟ وما هى غايته ووظيفته الإجتماعيتين؟ أهى إيقاظ الضمير النائم لدى الجمهور، فيضطره بهذا إلى التأمل؟ أم هل يأتى فى صورة إثارة ووخز الإحساس العام؟ أم ربما يكون ذلك بمثابة طرح لرؤية للإنسان والعالم ،مفهوم أخلاقى أوميتافيزيقى للوجود؟ وإذا لم يكن واحدا من كل هذه الأمور التى سقناها، فماذا عساه أن يكون؟

لقد تحدث النقاد عن «طريقة إيتشيجاراى»، وأسلوبه الدرامى. «ذات مرة- كتب مارتينيث أو ليديا فى كتاب مخصص لكاتبنا (٢٣) لريبورتاج صحفى، سألوه كيف يصوغ أعماله الدرامية وقد أتت الإجابة التى رد بها فى هذا السونيت الشعرى:

أختار عاطفة، أتناول فكرة،
مشكلة، شخصية، ثم أصبها،
كما لو كانت ديناميتا كثا، فى أعماق
شخصية من إبداع عقلى.
والمؤامرة على الشخصية تحيطها
بمجموعة من العرائس، التى فى هذا العالم
إما أن تتمرغ فى الوحل القذر،
أو تسطع تحت ضوء الشمس
هنا أو قد الشعلة تنتشر النيران
والخرطوشة تنفجر دون ما علاج
والنجم الأساس هو الذى يدفع الثمن.
رغم أنه أحيانا فى هذا الحصار
الذى أفرضه على الفن
والذى تفتخر به الغريزة الفطرية.....،
أ يأخذنى الإنفجار من مكان إلى مكان!»

لندع الأمر بلا تعليق، حيث إنه يأتى وقد علق هو على نفسه، ذلك الحدث الذى يظهر لنا القدر الماورائية- أيا كان- التى تحكم العالم الخاص بالدراما، قد أصبح مقتصرا فى هذه الألفاظ الدفعية المستخدمة فى هذه الأشعار على مجرد عبوة ديناميكيه مشتعلة من جانب المؤلف على مستوى المؤامرة أو الدسيسة، وأن تدمير البطل يحدث آليا كنتيجة للدسيسة، أى نظرا لحاجة مسرحية خالصة وعالمية، ولنسأل أنفسنا عن الألم أو الشخصية المختارة من قبل الكاتب باعتبارها النواة المحركة للدراما، ولكن نرد على تساؤلنا نقوم باختيار عملية لإيتشيجاراى، عملية من أنجح أعماله والمترجمين إلى لغات أخرى مما عاد عليه هو شخصيا بالشهرة، التى نالت منها أعماله الأخرى نصيبا كبيراً، أعنى هنا عملية إما الجنون وإما القداسة: O Locura o

Santidad التـراجـيـدية النثـرية (٢٢ يناير ١٨٧٧)، والقـواد الأعظم El gron gaeoto، الدراما التراجيدية النثرية (١٩ مارس ١٨٨١).

- إما الجنون وإما القداسة : O Lcura O Santidad

دون لورينثو دى أبيندانيو، الذى يلقبه معظم الشخصيات الأخرى بالحكيم، «إنه الحكيم»، دون أن يصل المتفرج إلى معرفة سبب هذه التسمية، أنجب بنتاً، هى إينس، مغرمة بإيدواردو، إبن دوقة ألمونتى، والذى يبادلها حبا بحب. ويبدو أن الدوقة تعارض السماح بزواج إبنها من فتاة لاتنتمى إلى طبقة النبلاء وهان يؤكد الطبيب وصديق العائلة أبنيدانيو بأنه إذا لم يتم الزواج، فإنه من المحتمل أن تموت إينس تلك الفتاة الحساسة، بسبب النكد الناجم عن هذا المنع (ليست إينس فى هذا المسرح البطلة الوحيدة المرهفة الإحساس، وفيما يبدو، رغم عدم وضوح ذلك طبيبا، أنها مريضة بالقلب). وحتى يحصل دون لورنيثو على سعادة إبنته ويتفادى موتها ، يسمح بتحقير كبريائه وكرامته طالبا من الدوقة الموافقة على الزواج. ولكن كل شئ نيبئ عن أنه لاضرورة لمثل هذا الذلل، حيث إن الدوقة، نظرا لحبها لابنها، نرى على إستعداد لإعطاء مثل هذا التصريح والذهاب إلى منزل دون لورينثو كى تطلب منه يد إبنته، ولكن هذه الأثناء، حين علم دون لورينثو من طبيبه بأن خوانا، التى كانت تعمل لدى الأسرة منذ عهد مضى، قد أصبحت تحتضر، والتى كانت قد أبعدت عن بيت الأسرة منذ سنوات بعيدة لاتها معها بسرقة أحد العقود، أحضرها لتموت بجواره يستمر إحتضار خوانا على مدى الفصلين الأول والثانى، ليس قبل أن تكشف للورينثو عن أنها، ليست خادمة، وإنما هى أمه الحقيقية، وقد أتى مثل هذا الاعتراف وسط سلسلة من المشاهد المفعمة بالصياح من مثل: «أماه » ، «أبنى». ودون لورنيثو، وسط جو شديد التوتر والإحتدام، يرفض ميراثا ومنصبا لا ينتميان ' إليه، حيث إنه ابن لخادمة فقيرة، والدليل على إيثبات هويته يأتى على صفحة ورقة تحملها خوانا. ونتيجة لهذا يقوم دون لورينثو باخبار الدوقة بأن زواج إينس من إدواردو بات أمرا مستحيلا. ها هى، فى صورة زّر البرهان، نهاية الفصل الأول:

لورنيثو: ... سيدتى دوقة ألمونتى، هذا الزواج مستحيل.

الدوقة: (تشعر بأنها قد جرحت ثم تتراجع خطوة)

أهكذا!

إينس : ماذا تقول؟ ... أ أ بى !... أمستحيل!

لورينثو : أمستحيل نعم! ... لأننى لست أبنيدانيو،

لأن والدّى لم يكونا والدىّ؛ لأن هذا البيت

ليس بيتى؛ ؛ لأنه ليس بمقدورى يا بنيتى

إلا أن أعطيك إسما ساخراً وملطخاً،

لأننى أتعس مخلوق بين الناس ولا أريد

أن أصبح أكثرهم بؤساً.

إنيس : أبتاه! أبتاه! لماذا تقتلنى؟

(تسقط على أحد الكراسى)

أنخيلا : ماذا فعلت أيها الأحمق؟

لورينثو : ؛ إنيس ! أفارقت الحياة،

يا الهى؛ رفقاً بى يا بنيتى! (يلتف الجميع حول إنيس)

بهذا تمكن دون لورينثو من الوفاء توا بواجبه. وخوانا، التى أصابها الزعر نتيجة لما أذاعته من سّر، تحرق، وهى تحتضر، « الورقة المشئومة» مستبدلة إياها بأخرى بيضاء لاشية فيها، والتى يحتفظ بها دون لورينثو كدليل لديه. فى نهاية الفصل الثانى، وبعد أن أنكرت أمام الآخرين بأنها والدة لورنيثو، ولكن فى حوارات جانبية مؤثرة على فلذة كبدها، تموت معصورة بين زراعى إبنها، ، بعد أن صاحت فيه قائلة ، «مع ... السلامة ...! » وكذلك» فذة كبدى (بصوت يحتصر وفى أذنيه).

فى الفصل الثالث، حين يجمع كل الشخصيات الرئيس، فضلا عن الدكتور بيرموديث، وبراوليو وبينتيو، والذين تجمعوا هناك تحسبا لزيغ عقل دون لورنيثو، يأتى، بعد عدة مشاهد مفعمة بصور الرعب والضيق، والألم القاتل، المشهد الأعلى مشهد القمة: هنا يقوم دون لورينثوبتقديم دليل سلامته العقلية، وأنه مامسه الجنون، وإنما هو يفى بواجبه فقط. يخرج الورقة... والورقة، كما نعلم- أ لكنه لايعلمه إذا لم يعد ليتطلع

فيه منذ المرة الأولى!- تخرج بيضاء لا كتابة فيها. وهذا الموقف يؤدى، كما هو الطبيعى، إلى شديد التعجب واستخدام النقاط المتتالية والقطع المتواصل فى حوار دون لورينثو، الذى ينتهى بهذه الإشارة المسرحية: «يبعث قبله مفلقة بصيحه خيبة أمل رهيبة» وها هم ممرضوا المجانيين قد أتوا ليحملوه معهم. يعانق الأب إبنته، فى سعى منها بالا يتمكن أحد من فصلهما. ولكن، وسط صيحات الشخصيات الاخرى، يتمكن الممرضون من فصلها، وقد أتى هذا، بالطبع، «عنوة»، مثلما يشير إلى ذلك المؤلف. وهنا تسقط الستارة نهائيا عند هذا الرد الأخير، وهذه الإشارة المسرحية الأخيرة:

لورينثو: ماذا بإمكانك بنيتى...، لو أن الله لم ينقذنى؟

(وبجوار الصالة، بين الممرضين، بطل إدواردو،

ودونتوماس وبيرموديث، حيث يمسكون به. إينس،

التى أصبحت فى حوزة النساء وفى مقدمة المسرح.

تمد إليه ذراعيها. التسارة).

جاليـوت الأعـظم Elgran Galeoto (الدراما الشعرية المكونة من ثلاثة فصول، والمصدر بجوار نثرى). هذا الحوار النثرى يقدم لنا الكاتب إرنستو، جالسناعلى المائدة كمن يتأهب للكتابة، مثل هذا الحوار يبدو لنا اليوم بمثابة التقليد الساخر لعملية الإبداع الأدبى. ما هى بدايته:

إرينستو : أ لاشئ!... أمستحيل!... هذا صراع

مع المستحيل. الفكرة هنا: تتحرك تحت جبهة

تحترق؛ أنا أحسها؛ أحيانا يضيئ لى

ضوء داخلى، وأراها. أراها، فى

شكلها العائم، بأطرافها المترامية التائهة،

وفجأة، تدق فى ثنايا وجهها أصوات

تحمسها، وصيحات الألم، وأنات الغرام،

ضحكات صفراء... عالم من العواطف التى

تحيا وتصارع...، ثم تنطلق خارجى،

وتنتشرحولى، ثم تملأ الهواء!.....

وها هى نهايته:

إرينستو: ... فرانشيكا ويا أولو، أ عوذ بحبكما!

(يجلس إلى المائدة آخذا وضع التأهب

للكتابة) إلى الدراما!.... الدراما تبدأ!

الصفحة الأولى: لم تعد بيضاء بعد...، ها هى

تحمل عنوانا. (وهو يكتب) «جاليوتو العظيم»

(يكتب بحماس محموم).

بين البداية والنهاية، يعلمنا إرينستو، فى حوار مع خوليان، بفكرة عمله الدرامى: البطل، جاليودو العظيم، يمثل الجماعة ، جمع الناس، المجتمع المعاصر.

يساورنا الشك، دون أن نملك أدلة على تأكيد ذلك، بأن هذا الحوار قد كتب بعد الانتهاء من الدراما حتى يمكن جيدا للفكرة التى يريد التعبير عنها فيه مؤلف العمل، إذا لم تكن قد أصبحت واضحة بعد بما فيه الكفاية. يقوم هذا الحوار بمهمة تفسير النوايا ولهذا، وللمحتوى الذى يتضمنه أتى أساسا مناهضا للدراما أو خارجا عن إطارها.

بالإضافة إلى جماعة الأشرار والبلهاء والمنافقين من أمثال رونيا ميرثيدس، دون سيبيرو، بيبيتو، الذين يلعبون دور البطولة فى هذا العمل النثرى ذى الفصول الثلاثة، يشاركهم فى هذا الدور أيضا الضحايا من أمثال يتودورا، دون خوليان، زوجها، إرنستو، الذى يعيش فى كنف دون خوليان، ويحبه الزوج والزوجة حب الأبوين لابنهما. إدواردو الكاتب، الذى نراه فى الحوار وإدواردو الممثل فى الدراما وجهان لعملة واحدة.

ماذا يحدث؟ يهمس هذا الثلاثى الممثل لجاليوتو الأعظم بأن إرنستو يعيش فى منزل دون خوليان وتيودورا، التى تصغر زوجها بسنوات عديدة، حيث نراها فى نفس سن إرنستو، وحتى يقطع إرنستو دابر هذا الهمس ، يفكر فى الرحيل عن هذا البيت، إلا أن خوليا لا يريده يهجر الأسرة، إذ من غير الجدير به البحث عن عمل - كما ليس

جديرا به أن يدير بالا لمثل هذه الإشاعات – ولكنه، فى دخيلة نفسه، ورغم إرادته، يبدأ فى التشكك فى العلاقة بين إرنستو ويتيودورا. هكذا أخذت الفرية طريقها. يصيب المرض دون خوليان. يكتشف إرنستو وتيودورا، مفزوعين، أن الحب يجمع بينهما. دون خوليان، فى مشهد مهيب من الفصل الثالث، محموما ومحتضرا، يكتشف هذا الحب، دون أن تصبح ذات فائدة تذكر فضيلة الوفاء عند إرنستو أو براءة تيودورا. بموت دون خوليان، على الرغم، فى هذه المرة، فى حجرته، خارج خشبة المسرح. تصبح تيودورا: «ا هو ! ... ا خوليان!... ا آه يازوجى! ا أمت! (تقول هذا متراجعه فى هيئة مأساوية ثم تسقط منهارة على الأرض). وهنا يأمر دون سيبيرو، أخو دون خوليان بطردها من البيت. يناديه إرنستو بقوله: «أيها القاسى!»، ثم يطلب: «الرحمة!» وأخيرا، يتمرد على جاليوتو الأعظم، يرفع تيودورا من الأرض، يأخذها بين ذراعيه (فى هذه اللحظة أو فى اللحظة التى يراها الممثل مناسبة»، حسب ما يأتى فى الإشارة المسرحية) ثم يرد على هؤلاء الذين ينادونه:«أيها المفضوح!» و«أيها البائس المسكين!»:

إرنستو: كل شئ .

أو الأن أنتم على حق!.. الآن أعترف!...

تريدون أكثر؟... إذن أكثر : إذا لم أنزعج!

اخترعوا أنتم ! و أنا سأجمع ما تخترعون!

ولتغنوه!... أغنوّه!... إن خبر

المدنية البطولة يملأ الأصقاع!

بل، إذا ما سألكم أحد عمن كان

وسيطا فى هذه الفضيحة

فأجيبوه: «أنت نفسك وتجهله،

ومعك ألسن البلهاء!»

تعالى يايتودورا! فشبح والدتى.

يطبع على جبهتك الطاهرة قبلة.

إلى اللقاء!... أنت لى! منسوق يأتى

اليوم الذى تحكم بينى وبينكم السماء!

على هذة الأبيات الملتهبة تسقط الستارة. نهائيا وإلى الأبد.

إذا ما كانت الأعمال الدرامية الرومانتيكية الجديدة لإيتشيجاراى عبارة عن تشويه فظيع للدراما الرومانتيكية والأعمال الميلودرامية الإجتماعية تمثل تشويها لايقل فظاعة للواقع الإجتماعى، فإن أعماله الدرامية التى تتحدث عن الجنون،مثل المبدع المجنون El Loco Dios أو ابن دون خوان El hijó de don Juan تعد بمثابة تشويه للعالم الدرامى عند هنرك إبسن، الذى أبهر إيتشيجاراى حين قرأ أعماله. حين حدوث مثل هذا التغيير فى العالم الدرامى من الطبيعة الإبسنية إلى الأخرى لإيتشيجاراية تصبح النتيجة هى التضحية بكل حقيقة واقعة وبكل رمز درامى فى خدمة عملية مسرحية فارغة ومفعمة ومتجاوزه للحد لبعض الحالات العيادية.

كل هذا، مع ذك ، لا يمنعنا من تقويم إيتشيجاراى فى المسافة التى يتواجد عندها، مثلما طالب بذلك بالبوينابرات، إذا لم يكن بسبب أن اللغة التى كتبت بها هذه الأعمال الدرامية تمثل السبب المطلق يدينه بلا رجعة كمسرح. على الرغم، طبعا، فى جائزة نوبل.

٢- ثلاثة كتاب صغار: كانو سيّس، فيليؤ وكودينا

Tres drmaturgos menores: Cano, Sellés, Feliu y Codina.

الأول قشتالى، الثانى أندلسى، الثالث كاتالونى، يمثل هؤلاء المؤلفون الثلاثة – كل بشخصيته المستقلة – بعضا من الجوانب الأساسية لذلك المسرح المتوسط الذى ملأ المساحات المسرحية فى نهاية القرن. من هذه التوسطية يستسنى ديثينتا Dicenta وجالدوس Galdós اللذان كتبا أعمالا درامية ذات قيمة أدبية ومضمون درامى يفوق بكثير ما تضمنته بقية الأعمال الدرامية فى نهاية القرن. وكذلك فهناك شخصية منقطعة النظير للمسرح الكتلانى، هو أنخيل جيميرا Angel Gwmerá، والذى لن نتعرض لأعماله لأنها أتت كلها مكتوبة باللغة الكتلانية.

لقد بدأ كانووسيِّس كتابة المسرح ضمن الإطار العام للدراما السائرة على نهج الأسلوب الذى تركه إيتشيجاراى، إلا أنهما سرعان ما خرجا منه سواء أكان ذلك راجعا إلى القصد الاجتماعى لمسرحهما، أو كان بسبب اللغة الدرامية المستخدمة. أما فيليؤ وكودينا الذى كتب معظم أعماله باللغة القشتالية فنراه مرتبطا بساحة تأثير مدرسة الكتاب الكتلان وساحة تأثير إيتشيجاراى على حد سواء.

أما ليوبولدو كانو Leopoldo Cano (١٨٤٤ - ١٩٣٤) فقد مارس نمطا مسرحيا مشبعا بصيغة اجتماعية من الصعب أن نحصرهابالتمام داخل إطار الدراما الاجتماعية. فلا مشاكل تلك اللحظة - التى يعالجها مسرحيًا فى كتاباته - قد تخطت كونها موضوعات ظرفية ، ولا الرؤية الدرامية لهذه المشاكل تتمتع بالعمق الكافى.إن تواجدها فى المادة الاجتماعية المعاصرة لايعنى التحليل المسبق ودائما ما يكون جزئيا، مما يعطى مسرحه طابعا هجائيًا، إنه - بقدر ما - يعد بمثابة المسرح العاجل، ولد من أجل إدانة وضع بعض الأمور، وموقف غير مرض يؤخذ منه فقط أكثر الأشياء سطحية بلغة لم تتمكن من أن تلقى فى جانب المركب ذلك التهريب العاطفى الذى أصاب الجزء الأكبر من الدراما الإسبانية فى القرن التاسع عشر. وكما لاحظ ألونصو كوريتس فإن الخدمة التى يقدمها بناء الحدث الدرامى لنهاية العمل تعطى انطباعا تحكميًا بالأساس لكل هذا الفن الدرامى. والخصوصية الشديدة تعد أمرا فاضحا كى يحدث تأثيرا يتجاوز السياق السياسى الاجتماعى الذى ولد فيه. ويأتى النجاح الذى حققه عمل مثل : لاباسيوناريا La Pasionaria (١٨٨٣) التى وقفت فى مواجهة رجال الكنيسة ورجال الجيش، تتصل فى قليل جدا بعالم الجماليات والقيم الأدبية. وفى حقيقة الأمر نجد أن مثل هذا العمل المسرحى يتجاوز بصعوبة درجة الميلودراما الاجتماعية بمالها من تقسيم مطروق للعالم بين أشرار وأخيار، بين أبطال نبلاء ومن يواجهونهم من الأبطال المساكين . إن الهجاء الاجتماعى ، الذى يعج به مسرح كانو، لا يذهب قط أبعد من كشف سطحى ونوعى للنقاب عن النفاق والزهو والأنانية المكونة لكل آلية اجتماعية. من: الرأى العام La Opinión pública (١٨٧٨) وحتى ماتر المفجعةMater dolorosa (١٩٠٤)، نجد أن مسرح كانو - بتشاؤم يبدو لنا فى صورة تشاؤم مأجور - لا يتمكن من خلق الدراما القيِّمة التى تتساق صوب الواقعية الطبيعية Realismo Naturalsta أم صوب الواقعية الرمزية Realismo Simbólico، أو تتخذ من الوسط الريفى أو المدينى على حد سواء مسرحا لها.

وبالنسبة لإوخينيو سيّس Eugenio Sellés (١٨٤٤ - ١٩٢٦) الذى بدأ مشواره بكتابة الدراما التاريخية، فقد قام فى ١٨٧٢ - فى مسرح أبوللو بمدريد- بافتتاح عمل درامى له من ثلاثة فصول صيغت شعران بعنوان: المعضلة El nudo gardíano، الذى بدأ به نوعا من «الدراما الاجتماعية» التى يلمع فيها «الشأن الاجتماعى» بكل قوة لغيبته عن الساحة. يدور موضوعه حول جريمة الزنا، أو بالأحرى خيانة الزوجة والطلاق. هذا الطلاق - أو على الأقل الفصل بين الزوج والزوجة المذنبة - الحل الوحيد من وجهة النظر الاجتماعية للنزاع القائم، يراه الزوج غير مقبول، حيث يفضل أن يحبسها إلى جواره فى البيت على أن يتركها ترحل منه، حيث إن هجرها للبيت يعد بمثابة الفضيحة العامة، لا حل سوى الموت، إذ وفقا لأسباب الزوج المهان أن عقدة الزواج «لا تحل إلا بالدم»، طلقة من مسدس تضع حلا للمشكلة. هكذا يبرز هذا الحل الزوج أمام أحد إخوة المتوفاة. التى اغتيلت فى الشارع فى الوقت الذى فكرت فيه فى الهروب مع عشيقها:

ماذا كنت ستفعل أنت؟ لقد هربت:
كانت سمعتى مبعثرة فى الشارع
أو منها استرجعتها وجمعتها
اقتربت سيارة، فيها عشيقها؛
اقتربت نحوه، رأيتها، عُمّى علىّ ،
أطلقت الرصاص، سقطت، قبّلتها
وبين ذراعى مودعى الحياة،
رأيت غيرتى قد أطفئت،
هكذا بدت نظرتها الأخيرة
موجهة إلىّ بتمامها!
وتشرفت وأصابنى الفزع
أن رأيت كيف، بعد ذهول،
تنظر عينان ميتتان
إلى قاتل شريف!

هذه الأبيات المرعبة تتحدث وحدها، ليس عن النوعية الروائية لدراما المنتج فقط، وإنما عن اللاوجود لأية رابطة مع الدراما الاجتماعية.

وهناك نوعية درامية روائية مماثلة نجدها فى مسرحه النثرى، بلغته الأكثر طبيعية والأقل خيالية من لغة مسرح إيتشيجاراى، والتى لاتكاد تبلغ المرتبة المسرحية. الحوارات«الطبيعية» الخاصة بهذا المسرح تأتى فى صورة فراغ تام، وهى أقرب بروحها ومادتها من مناقشات المقاهى أو الصالونات منه إلى الحوار الدرامى الخالص.

ها هو المؤلف يعلن عن تجربة للفن الواقعى فى مواجهة الفن المثالى الذى – ذلك – يشترك مع الأول فى كونهما أخلاقيين. إن المهمة الموكلة إلى الفن المثالى أو الفن القديم تكمن فى تعليم «ما يجب عمله»، أما مهمة الواقعى أو الجديد فتكمن فى تعليم «ما يجب تجنبه». هذا الفن يتبنى تقنية «التصوير، الإجراء التصويرى السلبى» (مقدمة المنتقمات، مدريد، ١٨٩٢). فى الحقيقة تعد أعماله النثرية بمثابة التناول التصويرى السالب لرذائل المجتمع والعالم المعاصر: الأبيض والأسود ودون نسخ لصورة أبعد من السطح الخارجى. ولكنها بالطبع ليست صورا فحسب – رغم كونها ردئية – فى خدمة الواقع، وإنما فى خدمة نظرية معينة. فى تماثيل اللحم Las esculturas de la carne (١٨٨٣) يصور «شخصا لا يحس قط بالشر الذى يصيب الآخرين، وهو يحصد العقاب الناجم عن هذه اللامبالاة. فى: المنقمات Las Vengadoras (١٨٨٤) يظهر لنا كيف تقوم العشيقات بالانتقام من الزوجات. والتقديم الذى أشرنا إليه آنفا يجعلنا نطل – من بين أشياء أخرى – على ما يمكن أن نطلق عليه البكتريا القومية للجمهور المتأمل جيدا لمسارح فترة إعادة النظام وتأسيسه. ومن الجدير أن نذكر هذا المقطع هنا: «ها هى فينوس ذات القفاز الأبيض تسكن القصر. وعربتها التى تحولت إلى عربة الوردية، تجرها فرسات إنجليزية بدلا من الحمائم البيضاء أو أسراب الإوز البيض، تمر فى كل ساعة من أمامنا». ومع ذلك لابد من القول بأن هذه «الفينوس ذات القفاز الابيض» تضم قلبا يمثل البرجوازية الطيبة بحلمها المثالى – لكنه مستحيل – فى أن تصبح هى ومثيلاتها أمهات: «الحب بلا أبناء يجسدونه».فى الحياة العامة La Vida Pública (١٨٨٥) التى نشرت هى الأخرى تتصدرها مقدمة تبريرية «ترسم الحياة السياسية للبلاد. ومن الأمور الهامة التى يتضمنها هذا التقديم هو ماكتبه مؤلفه عن مكون «مدرسة الحقيقة» عند الجمهور«بهذا الجمع من الأشخاص الذين يمثلون حالات

مرضية بلغة تقترب من العواصف، وعروض تصل إلى حد السحر، تمكن من تشكيل السمع عادة النظر التى ما إن تعودت النظر إلى ألوان معينة، حتى تبدأ فى معاناتها من عمى الألوان المزمن.» سيّس، برغبة منه فى الهرب من هذا المسرح الذى انتقده، لم يتمكن من خلق منتج يمكن أن يحل محله بصورة فاعلة. جاء التشخيص صائبا، إلا أنه لم يعثر على الدواء الذى يمكن أن يعالج «عمى الألوان هذا».

أما فيليؤ وكودينا (١٨٤٧ – ١٨٩٧) فقد تخصص فى معالجة موضوعات إقليمية. البيئة الريفية المليئة بألفاظ انتقلت بصورة واقعية إلى اللغة المسرحية تعد أساسا اعتمدت عليه بعض الشخصيات التى ترشح عاطفية من كل مسامها. يلعب الشرف والتضحية دورا هاما من الدرجة الأولى. فى لادولورس La Dolores (١٨٩٢) التى اعتمدت على المقطوعة الغنائية الشعبية التى جلبت الشهرة لهذه الفتاة الأراجونية – البطلة النكد– التى فقدت شرفها على يد خطيبها القديم، والتى لاحيلة لها فى الانتقام، وتحت رحمة القرية ينتقم لها طالب فى أحد المعاهد اللاهوتية، الذى يتحول إلى رجل شجاع، مصارع يثران جيد، ومحب كبير. هناك عمل آخر من الدراما الإقليمية، والذى يأتى هذه المرة بخلفية عاداتية ذات طابع مورثى، حقق مثل سابقه نجاحا كبيرا حتى فى فرنسا، ألا وهو: ماريا ديل كارمن María del Carmen (١٨٩٦) تعتبر بطلتها نموذجا لفضيلة إنكار الذات. ومهما تنقل الحدث من أراجوان إلى مورثيا، أو من القرية إلى أندلسيا، نجد البطلة تظهر دائما فى صورة الفتاة القروية، شرف الريف ومثال الفضائل الأنثوية. ذلك الجمع الإقليمى العاداتى، تلك المثالية العاطفية والتمجيد الشعبى للمرأة– الشابة، الجميلة، الطيبة– يجعل من كل واحد من هذه الأعمال أوبريتا إسبانيا ممتازا: ها هو العمل المعنون: لادولورس بما يحمله من موسيقى بريتون.

٣– المهزلة الشعبية فى الربع الأخير من القرن:

El Sainete del último cuarto de Siglo

كثرت خلال فترة إرساء النظام هذه الصيغة المسرحية للجنس المسرحى الصغير على ساحات المسارح، هذا الجنس الذى يملك روحا وشخصيات تمكنت من غزو العالم الدرامى للكوميديا والجانب الغنائى للأوبريت. وأشهر من كتب المهزلة الشعبية ذات الفصل الواحد فى هذه الفترة هم : ريكاردو دى لابيجا، خابييردى بورجوس، توماس

لوثينيو، خوسيه لوبيث سيلبا. ونظرا لهذه الأعمال نجد أن الساحة المسرحية قد أصبحت تعج بالبيئات المدريدية الوضيعة، وبيئة الطبقة المتوسطة، بما فيها من أنماط بشرية شعبية، ولغة فظة، وعجرفة، وتغندر. هذا بالإضافة إلى لغة الشارع الحيّة، والمواقف الأصيلة والظرف، الرقيق أو الفظ، الخاصة بالحياة اليومية، والتى امتلأت بها ساحات مسارح مدريد. إلى جانب المهزلة الدرامية نشهد نجاحا كذلك لمهزلة الشعبية الموسيقية.

لقد عمل ريكاردو دى لابيجا، بلاهوادة، على رفع الأنماط البشرية للأحياء الوضيعة بمدريد إلى عالم خشبة المسرح، هذا إلى جانب القرويين من أبناء القرى الصغيرة المنتشرة حول مدريد. ها هو الأستاذ بريتون يضع موسيقى: رعى الحمام La verbena de La Paloma ، والأستاذ باربيرى قام بوضع موسيقى، لويس المزاحّ Luis el Zumbón أو مكتب البيض الطازج: .El despacho de huevos frescos

أما خابيير دى بورجوس فقد تناوب على كتابة المهازل التى تناولت البيئة المدريدية والأخرى القادشية. وأشهر أعماله هو: العالم أشبه بالكوميديا El mundo co- media es أو رقص لويس ألونصو .El baile de Luis Alonso

وقد تخصص لويس لوثينيو فى تصوير بيئات الطبقة المتوسطة وتقديم ساخر لأنماط حرفية، أدبية أو سياسية.

وخوسيه لوبيث سيلبا - الذى كتب دائما بالمشاركة مع آخرين - استخدم عبقريته وموهبته كناظم جيد للأشعار فى تقديم العوام من أبناء مدريد. وأفضل مهازله المدريدية تلك التى كتبها بالتعاون مع كارلوس فيرنانديث، مثل الهمجيات Las bravías أو الثائرة La Revoltosa، بموسيقى تشابى Chapí

إذا ما كان مثل هذا الإنتاج الصغير يعنى - من جانب - نوعا من علاج اللغة المسرحية وتنقية أجواء البلاغة الرديئة، فمن جانب آخر يعنى ابتذال خشبة المسرح والتقليد العامى للواقع وللوسائل التعبيرية الدرامية. لاشىء ذا قيمة درامية أضافه كل من راموس كاريون وبيتال أثنا فى هذا الإطار بما تناولاه من هراءات كوميدية فى أعمالهما.

٤- خواكين ديثينتا وفجر الدراما الاجتماعية:

Joaquín Dicenta y la aurora del (drama Social)

يعد خواكين ديثينتا (١٨٦٣ - ١٩١٧)، بخلاف كانودسيّس، وكتاب آخرين لم يخرجوا إلى حيز النور- الكتاب بالصدفة- كاتبا دراميا، وليس مجرد مؤلف منشوراتى فى خدمة أيديولوجية حـربية عاجلة ، يعتـبر المسرح بالنسبة له مجرد أداة ضغط فقط لا إبداعا أدبيا. ولقد أصبح اسمه مقترنا بميلاد الدراما الاجتماعية الإسبانية التى تلعب المضامين الأخلاقية دوراسياديا فى بنيتها- وهذا هو ما يعطيها طابعا مميزا داخل بانوراما المسرح الاجتماعى الأوربى- إلى درجة يصبح فيها المحور الذى تدور حوله الصراعات مكلفا بمهمة درامية أخلاقية مباشرة، واجتماعية بصورة غير مباشرة. إن الصدام الحاصل بين الطبقات - كل بإشكاليته الاجتماعية الاقتصادية - هو فى الواقع ، أقل من كونه صدام طبقات، هو صدام أفراد أخلاقيين. إن ممثلى الطبقات الاجتماعية، المتصارعين يمثلون طبقة اجتماعية بصورة تقل كثيرا عن تمثيلهم لذاتية أخلاقية. ودوافع الحدث لا تكمن فى ضمير الطبقة، إنما فى ضمير الفردية ذاتها. وهذا الضمير فى الحقيقة أخلاقى بحت، مثلما لاحظ ذلك تورينتى بيّستير.[٢١]

يبدأ دثينتا مشواره بكتابة سلسلة من الأعمال الدرامية الشعرية والتى تظهره كوريث أو مقلد للصورة العاطفية التى تميز المسرح الرومانتيكى والإيتشيجاراى، تحت عناوين ذات مغزى مثل: انتحار وريثر El Suicidio de Werther (١٨٨٨) أو الشرف والحياة La honra y La vida (١٨٨٩)، فى عام ١٨٩٥ ، بعد أن كتب الدراما النثرية لوثيانو Luciano (١٨٩٤) ،التى جاءت تعج بواقعية متواضعة، يفتتح على خشبة المسرح الكوميديا بمدريد عمله: خوان خوسيه .Juan José وتبعه عمل آخر هو السيد الإقطاعى El Senor Feudal (١٨٩٧). وفى النهاية جاء العمل الذى اختتم هذه السلسلة الاجتماعية عملاً تناول البيئة التى يعمل فيها عمال المناجم تحت عنوان دانييل Daniel (١٩٠٦). وكان آخر عمل درامى لديثنيتا لاعلاقة له قط بالمادة الاجتماعية هو العبيط El bobo (١٩١٣) ، والذى يلعب دور البطولة فيه رجل مجرم حوله الحب.

لنكرس اهتمامنا هنا لدراسة: خوان خوسيه ، والسيد الإقطاعى، حيث إن دانييل لايعدو أن يكون عملا فيلودراميا بروليتاريا، مثل أعمال أخرى كثيرة أتت فى بداية القرن.

يأتى خوان خوسيه بطل الدراما – باعتباره شخصية درامية – فى صورة تؤاخى بينه وبين ذلك الفلاح الواعى لحقيقة الشرف والكرامة الشخصية ، والذى رأيناه على صفحات أعمال لوبى دى بيجا، إذ يرتدى فقط زى البروليتاريا ويسكن لا فى القرية، وإنما فى المدينة.

وفى مواجهته – كبطل مضاد – لا نقول ذلك الشريف الذى يسىء استخدام سلطته، وإنما «السيد الصغير» – رب العمل – الذى تقتصر وظيفته الدرامية على كونه رب العمل أكثر من كونه منافسا يملك الثروة. وبين الاثنين تلعب روسا – زوج خوان خوسيه – دور تفاحة الشقاق. فى جانب خوان خوسيه يقف بيريكو الذى يحلم بالحرية، وإجانيثو وأندرس، اللذان لا يؤمنان بشىء،يتحملان الموقف الذى يتواجدان فيه، دون أن يجول بخاطريهما تغييره،ويكمل البانوراما كل من تونيويلا، زوج أندرس، المرأة الشريفة التى تعانى فى حياتها، والعجوز إيسيدرا، النمط الثيليستينى، الشريّة والطامحة الى المال، تجعل نفسها دائما فى خدمة الاهتمامات الغرامية «للسيد الصغير» باكو. خوان خوسيه عبارة عن دراما تعج بالعواطف الفردية (الشرف والحب والغيرة) مدرجة فى عالم بروليتارى. والسبب الذى يولّد المأساة هو– كما لاحظه لمرات عديدة ذلك الجمع من الشخصيات – الطابع أو الشخصية التى يتمتع بها دون خوان خوسيه، وليست أية قوة اجتماعية. إن «الواقع الاجتماعى» ليس له أى وظيفة درامية أخرى غير كونه فرصة تعمل على الوصول الى نهاية الحدث. يظل خوان خوسيه دون عمل، وحين لا يعثر عليه، يقدم على السرقة ثم يقتاد إلى السجن. ولكن مثل هذه الأحداث لا تأتى فى خدمة الآلية الاجتماعية، وإنما الآلية الدرامية،وتصبح هنا بمثابة الطريق المؤدية إلى المشهد الأخير. وهنا يصبح الكاتب، بالصورة التى يصاغ بها عمله، ومن أجل تطور الحدث، المبنى بناء واقعيا – أريد أن أشدد هنا على أننى أشير فقط الى البنية – فى حاجة الى أن تبقى دروسا وحيدة – ولهذا فيرسل نجوان خوسيه لبضعة أشهر الى السجن – حتى تتحول إلى عاشقة لباكو الذى – من جانب آخر – يتصرف معها كما لو كان رجلا عاشقا دون أن يظهر من غلظة. بهذه الصورة نرى الحدث الدرامى معدا من الناحية الدرامية. يهرب خوان خوسيه من السجن ، ثم يقتل غريمه (ليس رب العمل) والزوجة الخائنة. وتلك المواقف المتعددة التى تجمع بين البطالة، الجوع، استحالة العثور على عمل، السرقة كمخرج وحيد، السجن تتميز فى المقام الأول بوظيفة درامية داخل العمل. و«القضية الاجتماعية» – كما يطلق عليها جارثيا بابون[٢٥] – تصبح فى خدمة الدراما،

لا الدراما فى خدمة «القضية الاجتماعية». الشأن الاجتماعى لم يكن حتى كما كتب جارثيا بابون عاملا مساعدا أو محددا للنزاع،وإنما مجرد عنصر بسيط من عناصر الدراما.صحيح أن خوان خوسيه قد لجأ إلى الشكوى فى أعنف صورة من جراء عدم عثوره على عمل،ولكن المسئولين عن مثل هذا الموقف لا دور لهم على الإطلاق ولا يظهرون،كما لا تبدو مدرجة فى الحدث الأسباب المؤدية لهذا الموقف. ليس هناك من احتجاج أو إدانة أو حتى مجرد وعى اجتماعى لدى أى من الأشخاص فى الكرامة الدرامية الجديدة - الكلمة والموقف - للشخصية البروليتارية،فى الكرامة الفردية عند «أشخاص الدراما»، ولكن ليس فى دلالتها الاجتماعية. إن ديثينتا يمجد دور البروليتارى كشخصية، ولكنه لايحيل المادة الدرامية إلى مادة مجتمعية.

فى: السيد الإقطاعى El Senor Feudel، على الرغم من موقف تحويل المادة الدرامية إلى مجتمعية يعد أكبر بكثير من نظيره فى خوان خوسيه، نحب الشخصيات مازالت تدور حول مشكلة الشرف الشخصى، المحور الأساسى للحدث. وكما كتب تورينتى بايّستير «فى مضمونه يتكرر الهيكل البنائى الذى اخترعه لوبى: فتاة فلاحة يخدعها سيد شاب، ثم يأتى أخوها لينتقم لها». ويشير نفس الناقد إلى ظهور «عقلية جديدة وغريبة» و«شخصية جديدة»، هى شخصية خايمى Jaime، يعمل بأحد المصانع ويحلم بالخلاص عن طريق العمل. ولكن هذه العقلية الجديدة لاتبلغ فى الدراما موضوعية كافية. والكاتب لا يتمكن من تحويل هذه العقلية الجديدة - الواضحة فى كلمات الشخصية - إلى مصدر مباشر وحاسم بالنسبة لحدث، مثلما يحدث على سبيل المثال فى الحلاجون: Los Tejedores (١٨٩٢) لهويتمان. هكذا تبقى الدراما الإجتماعية فى منتصف الطريق بين العقلية الجديدة ذات الطابع الاجتماعى والعقلية القديمة التقليدية ذات الطابع الأخلاقى والفردى. «لا يتعلق الأمر بضمير الطبقة، وإنما بالضمير الأخلاقى»(تورينتى بايّستير)،وهذا الأخير هو الذى يحدد النهاية، وبالتالى، المعنى الغائى للدراما. داخل النزعة الواقعية التى تشجع الكاتب، الواقعية المحققة على مستوى الكلمة، مازالت قائمة حتى الآن اللوزة القديمة للرومانتيكية، التى تعد شيئا حاسما حتى الآن فى بنية الحدث نفسه ونفسانية الشخصيات .

٥ – جالدوس ،الكاتب الدرامي : Galdós, Dramaturgo

كتب جالدوس ، في المقدمة التي صدّر بها عمله الدرامي النفس والحياة Alma y Vida ، عام ١٩٠٢ ، مهاجما المفهوم الذي تبناه النقاد عن المسرح بأنه بمثابة تركيب مصطنع، يقول : «تركيب» ، حق هو المسرح ؛ لكن ليس لنا أن نكون تركيبيين لدرجة أن يرى الناس عقولنا . لنترك المجال للحقيقة ، والحالة النفسية وبناء الشخصيات بصورة فردية، والتفاصيل الدقيقة الضرورية لوصف الحياة ، داخل الحدود المتعقلة دائما ...» . ومنذ قام عام ١٨٩٢ بافتتاح عمل له على ساحة مسرح الكوميديا بعنوان الحقيقة La Realidad ، هذا الاقتباس المسرحي ، أو التنقيح ، كما يحلو له أن يطلق عليه ، العمل الذي به تبدأ السلسلة الدرامية لجالدوس ، كتب جالدوس عشرين عملا دراميا ، والتي من بينها سبعة (الحقيقة La Realidad ، مجنونة البيت La Loca de La Casa ، الجد El Abuelo ، كاساندرا Casandra ، خيرونا Gerona ، ثاراجوثا Zaragoza ، دونيا بيرفيكتا Dona Perfecta) عبارة عن اقتباسات روائية . وها هو بيريث دي أيالا ، الذي هو من أشد المعجبين بمسرح جالدوس ، كتب يقول : «لقد وصل دون بينيتو بيريث جالدوس إلى المسرح اليومي المعاصر المفعم بالأشباح والأخيلة ، بداية بعالم الحقائق الحيّة التي يفضحها الضوء جليّة . يقول : «هنا لا يُرى شيء . ليفتحوا الباب أكثر» . والذين في الداخل يقولون : «في هذا الضوء الفج لا يُرى شيء . ليغلقوا الباب»[٢٦] .

كان بيريث دي أيالا محقا، فالمسرح الذي كتبه جالدوس يحمل الى ساحات المسارح الإسبانية «عالما من الحقائق الحيّة» الذي يتعارض بشدة مع تلك الإشكالية المحدودة الإصطلاحية ومع فقر الأفكار في مسرح القرن التاسع عشر ، وخاصة في نهايته .

مما لاشك فيه فإن جالدوس الكاتب الدرامي يعني تجديدا في موضوعات المسرح وسموا لمستوى مضمون الدراما الإسبانية . لقد أصبحت المسارح الإسبانية ، التي تيبست عند مجموعة قليلة من الأساطير المحلية ، تعج بالشخصيات والصراعات التي تكتسب فيها الحقيقة الواقعية قوة كبيرة ، ولكن قوة أكبر من الواقع المعيش وثراء أكبر من الفكر لا يعني كمالاً عاليا في الشكل الدرامي أو مستوى أسمى من المرتبة الدرامية ، أي ، مما نسميه جنسا دراميا أو الدراما ، وهذا راجع إلى سبب رئيسي : أن جالدوس الكاتب الدرامي لم يعرف كيف يقطع الصلة بجالدوس الروائي . دائما ما تأتي كتاباته المسرحية وقد تخللتها الكتابة الروائية.

إن تحويل أو معالجة الواقع دراميا يختلف جذريا فى الرواية وفى الدراما. هذا الاختلاف يعد عند جالدوس اختلافًا خارجيا فحسب،لايتعدى إلى الوجه الداخلى قط. وليس الأمر فقط أن أعماله الدرامية تأتى بمعالجة مسرحية قليلة، بالمعنى الدارج لهذه الكلمة،المستخدم كثيرا للأسف من قبل المنتجين والنقاد،حتى فى يومنا هذا الأمر الذى ليس له كبير أهمية، والذى أفرد له جالدوس نفسه ردا عليه فى مقدمتيه اللتين صدر بهما: الهالكون los Condenados (١٨٩٤)، والنفس والروح alma y vi da ، ولا يتعلق أيضا بأنه فى أعماله المقتبسة من الرويات توحيد أساليب روائية. يتعلق الأمر بأن البنية الخاصة بالعمل المسرحى هى عند جالدوس بنية روائية فى الاساس. هذه «التفاصيل الدقيقة الضرورية لوصف الحياة» تأتى فى صورة مكثفة للغاية ووصفية بدرجة زائدة وتقف حائرا أمام الإيقاع الدرامى الحقيقى، وبهذا تفسح المجال أمام كل ما هو عرضى فى الدراما. إن الحوادث التى ترد على لسان شخصيات جالدوس تكسر، بثبات دائم، الاقتصاد الدرامى الخاص بالعمل المسرحى، دون أن يكون هناك تقدم داخلى فى الحدث. تتحدث الشخصيات كما لو كان أمامها متسع طويل من الوقت،الزمن الغرامى للرواية، الذى يعد تربة خصبة لتناول كل التفاصيل الدقيقة. وعلى مدى الدراما نشهد تكرارا للمفاهيم والأفكار والأحاسيس المعبرة عن نفسية الشخصيات دون أن يؤدى ذلك إلى كشف شيء جوهرى من الناحية الدرامية . هناك مشاهد كاملة تأتى فى صورة ثرثرة محضة، كل ما من شأنه أن يكون شيقا، ولكنه بعيد عن الصراع الدرامى ومبطئ للحدث. على النقيض من ذلك، ففى بعض المشاهد التى تعد أساسية للتعبير عن الصراع، ولا تعتمد فيها شيئا هامشيا، نجد الشخصيات تحكى أشياء زائدة عن الحد، أشياء تبعدهم عن الموقف الذى يعيشونه، والتى لاضرورة لها من الناحية الدرامية. إن غيبة الاقتصاد الحوارى هذه ، وهذه التقنية التى تعمد إلى إطالة الحوار، المليئة بالتعرجات، بالتقدم والتقهقر، بالمواعظ والاستطرادات، تأتى من التقنية الروائية للحوار، والتى يعتبر جالدوس أستاذًا ينافس فيها، ولكن ما يكون معيبا فى مجال الرواية يصبح عكس ذلك تماما فى مجال الدراما، التى هى جنس درامى يعتمد التكثيف والجوهرية بدرجة للدراما. وظل على وفائه للنظرة الإطنابية للرواية. وقد كان كلارين محقا حين كتب يقول: «هذا الكاتب، الروائى قبل أى شيء، أراد أن يكتب للمسرح، وما تمكن حتى اليوم من عمل شيء سوى أنه حمل إلى خشبته ، بعد تغيير بسيط، بعض الأفكار الروائية، ومستويات بنائية خاصة بالرواية» .

يبدو لى خطأ أن نعتبر روايته الحوارية نوعا من الروايات التى تحتوى على طبيعة درامية فقط لأنها تتبنى الشكل الحوارى والتقسيم إلى فصول، فى الوقت الذى يصبح فيه الأمر الأساسى هو أن تكون تقنية الحوار فى رواياته هذه تقنية روائية وليست تقنية درامية، وحين يقوم جالدوس بتعديل رواية حوارية له بعنوان الجد EL abuelo لتمثل على خشبة المسرح لم يقم بأى تعديل شكلى أو تقنى، وإنما قصر عمله على حذف بعض المشاهد، وحذف بعض المداخلات تركيز الحوارات. إن الشكل المسرحى لرواية الجد ليست، فى الواقع، أكثر من شكل مضغوط من الرواية الحوارية، وحين يكتب أعمالا درامية مباشرة، نجد هذه لا تظهر إلا فى صورة موجزة لرواية حوارية، أو بالأحرى، روايات حوارية تم تركيزها ليصبح تمثيلها أمرًا ممكنا. دائما ما تأتى الكلمة على لسان شخصيات جالدوس خالية من هذا الطابع الصراعى الخاص بالكلمة المسرحية، فبدلا من تهيئة الفرصة لنشوب نزال بين الشخصيات ودفعهم للقتال فيما بينهم عن طريق الكلمة، الكلمة التتى تتحول فعلا إلى حدث، نجد جالدوس يستخدم فى طرحه للأحداث والأفكار والأحاسيس، السابقة، إلى حد ما، لكلمة الشخصية. إن شخصيات جالدوس لاتتخلق مع أو بالكلمة التى تنطقها، وإنما تعطينا انطباعا بأنها قد وجدت بفترة سابقة على رفع الستارة ، بأنها قد أتت إلى خشبة المسرح لخدمة نظرية يريد المؤلف طرحها. إن تلك البرودة وذلك الفتور الذى كشف عنه النقد المعاصر فى الأعمال الدرامية لجالدوس قد تولد من عدم الوحدة بين كلمة الشخصية التى تعد إظهارا لدواخلها، الإظهار الذى يجعلها تعيش حقيقة أمرها [٢٧] وكلمة الشخصية التى تأتى فى خدمة نظرية المؤلف. من هنا يأتى أيضا عدم القدرة على التوفيق بين طابع الشخصية وغايتها فى العمل الدرامى (الجد، على سبيل المثال) وجوهر الصراع، الذى ينجم عنه، على مستوى المتفرج، انطباع السذاجة الذى لايغلب، والمتولد لدينا بناء على سلوك هؤلاء الاشخاص وصراعهم.

إن أبطال وبطلات هذا المسرح تبدو لنا وهى تتحرك بفعل مخزون بسيط من العواطف المحركة، مخزون واحد دائما مع قليل جدا من التغيرات، إلى الحد الذى يظهر فيه بعضهم صورة طبق الأصل من البعض الآخر. ونفس الشيء يحدث مع الأبطال المنافسين. أما الأبطال، فيتحركون بفعل عاطفة الحقيقة والوضوح، التى تفهم فى صورتها الإلهية والدنيوية، والتى تصطبغ بإحساس العدالة والحرية الفردية. أما الأبطال المنافسون، فيتحركون بناء على شبكة كثيفة من الاصطلاحات الاجتماعية،

الأخلاقية أو الدينية، التى ينظر إليها على أنها أساس كل الشرور، والتى يبرز من بينها الكذب والنفاق والمراءاة. فى الحقيقة، فإن القوتين الكبيرتين المتواجهتين هما الأصالة واللاأصالة. هذه الأعمال الدرامية، مثلها فى ذلك مثل الأعمال الروائية لجالدوس، هى، كما كتبت فى مناسبة أخرى، عبارة عن «تأملات أسبانية» والشخصيات تنتمى إلى معسكرين، معسكر إسبانيا الممكنة التى تتميز بحب العمل والحقيقة، ومعسكر إسبانيا الواقعية التى تتميز بعدم التسامح، والثبات وخدمة المظاهر .

فى سلسلة من الأعمال الدرامية نرى الرجل والمرأة، المرأة الأرستقراطية والرجل العامل (المهندس، التاجرأو العالم) يلعبان دور البطولة، حيث يكافحان ضد مجتمع طفيلى، يتذرع بالامتيازات والعقائد التى لا تتحرك. أعمال مثل القديس كينتين San Quintín (١٨٩٢)، إلكترا Electra (١٩٠١)، ماريوتشا Mariucha (١٩٠٣)، على سبيل المثال؛ أو المرأة الشريفة الثرية التى تهبط إلى قاع المجتمع حتى تجعل من الفقراء أناساً سعداء: ثيليا فى الجحيم Celia en los infiernos (١٩١٣)؛ أو المرأة المدفوعة بالبطولة الدينية، التى تضحى بنفسها: مجنونة البيت la loca de la casa (١٨٩٣). صور سيمونا Sor simona (١٩١٥) على سبيل المثال؛ أو المرأة التى تدمر الشر فتقتل أى إنسان يقابلها: كاساندرا Casandra (١٩١٠) أو المرأة التى جعلت من حياتها كلها عملاً غراميًا وقبولاً للألم : سانتا خوانا دى كاستيلا Santa Juana de Castilla (١٩١٨) .

على الرغم من تقديرنا للأهداف النبيلة التى تشجع هؤلاء الأبطال والبطلات، ورفضنا للعالم الذى يقف فى وجه تحقيق مثالياتهم فهم جميعاً، باعتبارهم مخلوقات درامية، يخلون من الحيوية الداخلية الكافية ويرتبطون بقدر زائد بالنظرية التى يتبناها جالدوس، لدجة أنهم يتحولون إلى متحدثين باسمهما. كل هذه النظريات تحظى بتعاطفها، ولكن الشخصيات التى تدعمها وتتبناها تبدو لنا تافهة، وطريقتهم التى يعيشون بها الصراعات تبدو لنا طفلية فى أغلب الأحيان. من ذا الذى لم يدهش حين رأى طفولية إلكترا، التى تلعب بالدمى وتتحدث داخل وخارج المسرح، وفق ما يرويه لنا بعد الشخصيات الأخرى، بأنها ابنة الثامنة عشرة؟ كيف لا نضحك من تلك النمطية قليلة الذكاء لكثير من الشخصيات؟ بداية بالمادى الفظ كروث، فى مجنونة البيت، الذى يصيب جابرييلا «بالذعر» وفيكتوريا أيضاً؟ هذا العمل الأخير، الذى يعده بعض النقاد واحداً من أفضل ثلاثة أعمال درامية كتبها جالدوس، تعد بالنسبة لى بمثابة مثال

للدراما الناقضة، بسبب الشخصيات والمواقف واللغة على حد سواء. أما كروث Cruz، الرجل القاسي، الذى يعد مثالاً للرجل الذى صنع نفسه، بعد كفاح عصيب مع الطبيعة والناس فى أرض أمريكا التى تلعب دوراً هنا أشبه بالغوص الموضعى، ذلك الرجل الذى يمارس فلسفة مادية ذات تماسك موخذ، لا حلم له سوى الزواج من إحدى بنات سيدة القديم، لا يهم من منهن، ويأتى ظهوره الأول من أجل التذكيرات لمرات متتالية بأن بنات سيدة كن يتدللن على قفاه. فيكتوريا، التى أصبحت على وشك الاعتراف فى أحد الأديرة، ما تقرر الزواج منه، حتى تنقذ أسرتها من الدمار، من ناحية، ومدفوعة، من ناحية أخرى، بسر غامض للتحية، يتحول إلى اشتراكية غامضة ذات طبيعة دينية، وما نحضر فى أية لحظة ميلاد صراع حقيقى وأصيل ، وإنما مجرد صدامات بسيطة قليلة الأهمية، وحين تقول فيكتوريا لزوجها فى نهاية العمل ، الزوج الذى أصبح مروضا بعض الشيء: «أنت الشر، وإذا لم يكن الشر موجوداً، ما علمنا نحن الأخيار ماذا نفعل ... وما كان بمقدورنا أن نعيش»، ثم تسقط الستارة، ونصبح أمام عبارة لا تتوافق مع طبيعة البطلين حيث كروث ليس فى مكان الشر. هذا العمل الدرامى يظهر، بمثالية، المسافة الشاسعة بين الغرض الخلاق والإنجاز الدرامى. وما تأتى الشخصيات أو الصراعات المختلفة رداً على ما انتواه المؤلف بصورة مناسبة.

فى مناسبات أخرى، يعمد الكاتب، كما حدث فى الحقيقة Realidad (١٨٩٢)، إلى طرح وحل موضوع قديم ومطروق، فى صورة جديدة وأصيلة (الزنا، الموضوع المفضل لدى مسرح النصف الثانى من القرن التاسع عشر)، ويخلق شخصيات ذات عمق أكبر وأهمية أسمى من تلك الشخصيات التى وردت فى الأعمال الدرامية التى تناولت موضوع الزنا. وما نجد واحداً من العاشقين، الزوجات أو من زواج فى دراما الخيانة الزوجية به ذلك التعقيب النفسى أو تلك الروحانية التى كانت لتلك المثلث من الشخصيات التى رسمها جالدوس. وخاصة أوروثكو Orozco، الزوج، البطل صاحب الضمير الخالص، من نوع المتدين العلمانى، الذى يعرف كيف يتواجد فوق مستوى «بؤس العواطف، والحقد، والرأى الفارغ الذى يصدره العامة» وكيف يعفو فى عظمة ومن مقدرة، هو، فى هذا النوع من الدراما، شخص جديد للغاية، ولكن شخصية روائية – شخصية تنتمى إلى الرواية التى اجتث منها – أحيطت بشخصيات روائية تتحدث بلغة روائية وتتحرك فى زمان ومكان روائيين ، تعيش صراعاً يتطور بإيقاع روائى أيضاً ، وحين نراها على خشبة المسرح تصبح الشخصيات كما لو كانت قادمة من مناخ طبيعى، وقد اضطرت إلى حرق المراحل، وأكل الكلمات اللازمة ، ومستسلمين ،

فى نفس الوقت، لمحادثات وحوارات خاصة بفصل روائى لا مشهد درامى. ويأتى الفصل الأول بأكمله، بما فيه من حوارات جانبية، وذاتية، وحوارات صالونية مفعمة بألوان النقد للحكومة وإدانة لأشكال البناء المعاصرة، وأشكال الملاطفات والتلميحات. عبارة عن نموذج لحوار لا درامى محكوم بقانون التشتت.

أبرز النقاد بالإجماع عمل جالدوس الذى يعمل عنوان: الجد El abuelo (١٩٠٤)، باعتباره يمثل قمة ما أفرزه قلمه من أعمال. إلى جانب هذا العمل، أعتقد، يجب أن نبرز بماله من مستوى درامى عالٍ – حيث نتحدث عن أعمال درامية، وليس فقط عن أعمال أدبية ذلك العمل الذى أتى بعنوان: كاساندرا .Casandra إن هذا العمل الأخير بالإضافة إلى الجد El Abuelo، كمسرح، من أفضل مسارح إبدعات جالدوس.

فى عمله الجد El abuelo يقدم لنا جالدوس شخصية ذات عظمة درامية رائعة: كونت ألبريت العجوز. وهذه الشخصية، لا الصراع، هو ما يبدو على درجة عالية من الأهمية، أما الصراع فى حد ذاته فغير ذى أهمية كبرى من أمر حفيدتى هذا الكونت العجوز يهمنا، فى الحقيقة، بدرجة قليلة أن نعرف من منها هى حفيدته الشرعية ومن المزيفة. وما يحدث فى نهاية الدراما من بقاء دوللى، الحفيدة غير الشرعية، إلى جانب الجد، وينل Neil، الشرعية، تهجره، لا يتعدى كونه حدثاً مؤثراً بعض الشئ. والأساس الذى ترتكز عليه هذه الدراما ما هو الشخصية العملاقة لهذا الكونت، عطشه للحقيقة، شهيته المتحمسة للمعرفة والمعاشة بصورة كبيرة وحين أصبح الشك يمزقه فى حالة من الألم العصيب، نجد الحقيقة التى بحث عنها بعينين أشبه بالعمياوين تهرب من شبكة تحرياته وحين يجدها فى النهاية، تعمل هذه الحقيقة على إبادة كل نظام القيم التى حكمت وجود كونت البريت وتطيح فى الهواء بمفهومه للعالم، وإحساسه بالشرف وبالسلالة التى أعمل فيها وعيه بنفسه. إن الحقيقة قد أدت إلى تحويل المقوّم العميق لحياته، ذلك المقوم الذى ارتكز عليه والذى أقام على أساسه شأنه الاجتماعى الرفيع «إلى كشْرة مخيفة» إلى واقع عبثى وغريب يحمله إلى حافة الجنون، ولكن، فى نفس الوقت، من رماد كيانه المتهدم يولد الإنسان الجديد، الأصيل، الرجل الذى هو روح ومن أجل الروح يعيش. إنه أخ لأوديب فى بحثه عن الحقيقة وأخ للملك لير بما يعيشه من عزلة مؤثرة، وعليه نرى دون روديجو دى أريستا– بودستا، كونت البريت، يرتفع فوق كل الشخصيات الدرامية، التى تعج بها المسارح الإسبانية فى القرن التاسع عشر. ولكنه ينتصب وحيداً، داخل دراما الشخصية، مرتفعاً فوق الصراع الذى كبله به مؤلفه، الصراع الذى بدا هينا وبسيطاً بالنسبة لشخصية عظيمة كهذه ، وإلى جانبه خلق

جالدوس شخصية أخرى كبيرة، الغنى بإنسانيته الساخرة والمؤثرة، فى نفس الوقت، البسيط والعظيم دون بيو كورونادو، بطل الطيبة المخلصة المطلقة.

من بين الأعمال الدرامية الثلاثة التى تتحدث عن عدم التسامح - دونيا بيرفيكتا Dona Perfecta، إلكترا Eléctra، كاساندرا -Casandra على الرغم من أنه فى تلك الفترة كان النجاح الأكبر من نصيب إلكترا، والتى أدى افتتاحها إلى إثارة ضجة كبيرة فى مدريد وباريس على حد سواء، لأسباب سياسية خارجة عن قيمتها كعمل درامى، أفضلها هو كاساندرا .Casandra فيه يقيم جالدوس مواجهة بين عالمين متنافسين يمثلها امرأتان: دونيا خوانا سامانييجو وكاساندرا. دونيا خوانا، الأخت الروحية لدونيا بيرفيكتا، والتجسيد لروح محاكم التفتيش، النفس المتسلطة التى نزعت منها الشفقة، تمتلك حيوات الآخرين ثم تدمرها كما لو كانت أشياء، باسم دين متشدد، جاف، خال من مضامين دينية أصيلة. إن دونيا خوانا، التى تعد نموذجا للكاثوليكية الحقة والواقعية الإسبانية التى يدينها ويهاجمها جالدوس على طول وعرض صفحات إنتاجية الأدبى، هى أيضاً فى هذه المرةً شخصية مسرحية تتمتع بقوة درامية كبيرة، والتى تتمرد عليها كتجسيد لحرية الضمير وباسم الإنسانية، كاسندرا. يأتى المشهد الثالث من الفصل الرابع، من الناحية المسرحية، من أفضل المشاهد التى كتبها جالدوس، حوار دونيا خوانا وكاساندرا، وموت الأولى على يد الثانية، أتى هذه المرة محكماً، ضرورياً، ملئ بالإثارة، ودرامى بدرجة كبيرة .

داخل البانوراما المسرحى لنهاية القرن، يعد جالدوس الكاتب الدرامى، رغم كل عيوبه ببناء العمل المسرحى، بمثابة مستوى جديد من الأهمية فى تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن التاسع عشر، والذى لا يتميز، تحديداً، بمقدرته على خلق أحداث كبيرة أو شخصيات عظيمة حيث دائماً ما نجد فى كتابه الدراميين فقرا راديكاليا فى الخيال الرمزى المبدع لأساطير درامية عالمية. أما جالدوس فقد امتلك، فى بعض لحظات درامية من أعماله المسرحية، هذا الخيال، لكنه قد خلا من الأدوات الملائمة اللازمة لمعالجته من الناحية الدرامية.

ولننه حديثنا هنا بكلمات لجالدوس يمكن لها أن تكون بمثابة ترويسة لطبعة خاصة بأعماله الدرامية: « لندافع عن أنفسنا فى مواجهة الأوهام والأخيلة. ! إلى الوراء، أيتها الأشباح الفارغة، أيتها الخيالات العبثية! لا علينا أن نفتتن؛ علينا أن نصارع الوهم والخيال حتى نحقق النصر عليهما ونقيم على أنقاضهما صرح الحقيقة المتشامخ» .

* * *

المحتويات

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	أن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوبيا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ - السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ - نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ - صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ - جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ - العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ - شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ - الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ - مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ - مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ - طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ - نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ - الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ - الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ - وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ - محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ - الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ - مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ - تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ - مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ - السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ - الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ - صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبـة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود علي مكي
١٠٩ - حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوي ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادي پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلي
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : ليس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهري سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	چون جراي	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤي	ت : سمحه الخولي
١٢٦ - فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحي	ت : بشير السباعي
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقي جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق علي	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريح حضارة	باري ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ - مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية	چوزيف ماري مواريه	ت : كاميليا صبحي
١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تاروني	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقي الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبوري
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومي
١٤٣ - قضايا التنظير في البحث الاجتماعي	ديريك لايدار	ت : عدلي السمري
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدوني	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتّاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى آنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى ترويايا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علمًا جديدًا	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ – بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ – الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ – شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ – فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ – دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ – حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماريديا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ – علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ – مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ – عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ – الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ – مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ – فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ – الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ – ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ – الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ – مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ – العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ – العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارفر – رابوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ – الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ – فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ – سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ – تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ – الغليان	لاورا إسكيبيل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ – نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ – قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ – الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	وولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ – حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ – لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ – علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ – موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ – رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ – تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ – الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ – أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ – ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ – الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : فاروجان كازانچيان
٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٣	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ – مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت : على يوسف على
٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ – روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ – مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ – فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ – الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ – الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ – السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ – فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ – الجينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ – البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ – الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ – من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ – الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ – طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ – السهل يحترق	خوان رولفو	ت : على البمبى
٢٨٤ – هرقل مجنونًا	يوربيدس	ت : أحمد عتمان
٢٨٥ – رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ – رحلة إبراهيم بك ج٣	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ – الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ – الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ – ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ – علم الترجمة واللغة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٤٤٣٩ / ٢٠٠١